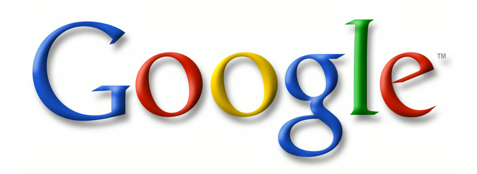

Google


CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

KUNSTGEWERBEBLATT

Herausgegeben

von

ARTHUR PABST,
Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Köln.

NEUE FOLGE

Zweiter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1891.

1890, vol. 25 - 18 , 1, Sept. 25.
Sumner fund.



Inhalt des zweiten Jahrgangs.

Grössere Aufsätze.

Seite

Orientalische oder polnische Seidenstoffe? Von *Max Heiden* 1
Aus dem Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. Von *Justus Brinckmann* 7
Kunstlehre und Zeichenunterricht. Von *Max Schmidt* 10
Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln: II. Lederarbeiten. Von *Arthur Pabst* 17
Der fünfte Delegirtentag der deutschen Kunstgewerbevereine 22
Ungarische Fayencen und Töpferwaren. Von *Joseph Diner* 25. 47
Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei: Zu den Anfängen der Meißener Manufaktur. Von *Arthur Pabst* 32
Der Schatz im Schlosse zu Detmold. Von Dr. *A. Kisa* 41
Die schlesische Glasindustrie früherer Zeiten. Von *E. von Czihak* 57. 73
Das Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe 67
Das Hochzeitsgeschenk badischer Städte an den Erbgroßherzog von Baden 82
Das Museo artistico industriale zu Rom. Von *Fr. Otto Schulze* 89. 100
Das Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider. Von *P. Jessen* 97
Aus dem Schlosse zu Detmold. Von *A. Kisa* . . . 105
Bosnische Holzthüren. Von *Julius von Grienberger* . 113
Straßburger Fayence und Porzellan und die Familie Hannong. Von *A. Schricker* 114
Spätantike Stickereien. Von *Alois Riegl* 127
Elektrische Beleuchtungskörper. Von *F. Luthmer* . . 135
Die Sammlung Vincenz in Konstanz 142
Die Fächerausstellung in Karlsruhe. Von Dr. *K. Kölitz* 149
Metallner Zierrat an Sienesischen Palästen 158

Bücherschau.

Paukert, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. II. . . 11
Heiden, Motive 12
Seitz, Decken- und Wandmalereien 35
H. v. Drach, Der hessische Willkomm. Von *Julius Lessing* 36
Vorbilder für weibliche Handarbeiten 69
Argnani, Le ceramiche e maioliche faentine. Von *O. von Falke* 85
Seite
Kumsch, Leinendamastmuster 107
Neue Bücher und Vorlagenwerke 131
Paukert, Die Zimmergotik. III. 144
Zschille und *Forrer*, Der Sporn. Von *A. von Heyden* . 144

Litterarische Notizen.

Biblioteca polytechnica 39
Buchner, G., Die Metallfärbung 111
Hoch, Jul., Katechismus der Projektionslehre 111
Journal für moderne Möbel 39
Langier, Modèles graphiques d'Alphabets 87
Luthmer, Führer durch die Rothschildsche Sammlung 24
Matthias, Anleitung zum Einlegen der Metalle . . . 86
Renan, A., Le Costume en France 71
Roth, Neue Kerbschnittmuster 39
Schmidt, Max, Die Aquarellmalerei 36
Schulz, Joh., Das byzantinische Email 110
Steinach & Buchner, Galvanische Niederschläge . . 15
Stuhlmann, Stickmuster für Schule und Haus . . . 124
Tapisseries, broderies et dentelles 70
Treichel, Handwerksansprachen 87
Zeil, Speisezimmermöbel 70

Museen, Schulen, Vereine, Gesellschaften.

Basel, Gewerbemuseum 16
Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft 124
Berlin, Kunstgewerbemuseum 24. 56
Berlin, Verein für deutsches Kunstgewerbe . . 24. 95
Brünn, Mährisches Gewerbemuseum 16. 126
Chemnitz, Kunsthütte 126
Düsseldorf, Centralgewerbeverein 87. 134
Flensburg, Meisterschule für Kunsttischler 14
Flensburg, Städtisches Kunstgewerbemuseum 125
Frankfurt a/M., Die kunstgewerbliche Fachschule . . 95
Graz, Landesmuseumsverein Joanneum 126
Hanau, Zeichenakademie 133
Kaiserslautern, Pfälzisches Gewerbemuseum 24
Karlsruhe, Kunstgewerbeverein 40. 111. 133
Köln, Ornamentstichsammlung d. Kunstgewerbemuseums 111
Köln, Kunstgewerbeverein 134
Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum 14
Krefeld, Museumsverein 126

Seite
Leipzig, Delegirtentag der Kunstgewerbevereine . . . 14
Leipzig, Kunstgewerbemuseum 160
Leisnig, Fachschule für Drechsler 148
München, Das bayerische Nationalmuseum 110
Nürnberg, Bayerisches Gewerbemuseum 14
Pforzheim, Kunstgewerbeverein 15
Prag, Allgemeine Landesausstellung 71
Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum . . . 96
Stuttgart, Württembergischer Kunstgewerbeverein . . 96

Verschiedenes.

Graz, Steiermärkische allgemeine Ausstellung . . . 15
Karlsruhe, Fächerausstellung . . . 56. 72. 125. 147. 160
Paris, Ausstellung von kunstgewerblichen Gegenständen 56
Eingabe der Kunstgewerbevereine an den Reichstag . 94
Emaille auf Eisen 112
Konkurrenzentwürfe für Pianinogehäuse 125
Preis des Aluminiums 126
Verwendung der Münze in der Dekoration 16
Heberle's Kunstauktion 16
Jac. Krauth † 71

Zu den Tafeln.

Wappenschild von *J. Kaffsack* 88
Grabkreuz aus dem Grödener Thal 24
Venezianischer Maroquinband 40
Brokatstoff aus Lyon 56
Berichtigung 56

Verzeichnis der Illustrationen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.)

Poln. Seidenbrokat, gez. von *O. Geerke.* Lithographie von *J. G. Fritzsche* . . . . Zu S. 1
Persischer Seidenbrokat aus dem 16. Jahrhundert . . 1
Pers. od. türk. Seidenbrokat aus dem 17. Jahrh. . . 2
Teil eines polnischen Gürtels; gewebt in der Fabrik von Mazarski in Stuck; aus dem 18. Jahrh. . . . 3
Teil eines polnischen Gürtels aus dem Anfang des 18. Jahrh. 4
Poln. Seidenbrokat, aus dem Anfang des 18. Jahrh. . 5
Oriental. oder Poln. Seidenbrokat aus dem Anfang des 18 Jahrh. 6
Japanische Papierschablone mit dem Muster der acht Brücken 8
Delfter Fayenceteller mit Muster „au tonnerre" . . . 9
Kopfleiste. Aus Heiden, Motive 12
Schlußstück. Desgl. 13
†Zinngravirungen aus Süddeutschland (Ende d. 17. Jahrh.) Zu S. 12
†Orientalische und italienische Weberei (13.—14. Jahrh.) Zu S. 12
Einband, Plattendruck mit Vergoldung. Lyon, Mitte des 16. Jahrh. 18
Stuhlrücken in Leder geschnitten. Portugal. 17. Jahrh. 19
Behälter für eine Tischuhr mit Handvergoldung. Italien, 16. Jahrh. 19
Zwei orientalische Einbände. 16. u. 17. Jahrh. S. 20. u. 21
Fünf Ofenkacheln aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert 26. 27
Habaner Majolikakrüge aus dem 17. und 18. Jahrhundert 28
Habaner Majolikateller. 18. Jahrhundert 29
Zunftkrug aus Majolika. Slowakische Arbeit aus 1749 29
Slowakische Majolikakrüge aus dem 16. und 17. Jahrhundert 30
Majolikateller und -Krug. Nord-ungarische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert 31
Porzellanhumpen mit Goldreliefzierat. Meißen (?) Anfang des 18. Jahrhunderts 33
Majolikagefäß in italienischer Art. Nordungarische Arbeit. 1669 47
Majolikakanne blau glasirt. Zipser Arbeit. 1655 . . 47
†Ungarischer Majolikakulatsch (flachgedrückter Krug). Neue Ungvarer Arbeit. . . . . Zu S. 48
Siebenbürger Sgraffitomajoliken. 18. u. 19. Jahrh. S. 48 u. 49
Siebenbürger Majolikakrug. Ende des 18. Jahrhunderts 50
Majolikacompotière. Holitsch. Ende des 18. Jahrhunderts 50
Majolikakrug. Holitscher Arbeit. 1794 50
Majolikakrug, grün glasirt mit Reliefdekorationen. Ungarische Arbeit 1748 50
Majolikateller. Holitscher Arbeit, Ende des 18. Jahrh. 51
Weihwasserbehälter aus Majolika. Stampfener Arbeit. 1807 51
Majolikateller und Majolikakrüge. Stampfener Arbeit. 18. u. 19. Jahrhundert . . . . S. 52 u. 53
Fayenceblumenschale. Von *Fischer* in Budapest . . 53
Malereien vom Plafond des Speise- und Konzertsaales in der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung München 1888 . . . . S. 35. u. 40
Wandschmuck am Büffett der Konditorei der Münchener Ausstellung 1888 36
†Venezianer Einband aus 1580. Farbendruck von *J. G. Fritzsche* . . . . Zu S. 40
Jaspisschale. Schmalseite und Langseite 43
Onyxgefäß 44
Nautilusbecher. Augsburg (?) 17. Jahrhundert . . . 45
Darstellung des Gastmahles des Ahasver aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg 58
„Maigelein" und „Igel", zwei altschlesische Trinkgläser 60
Ein Ratsschenk im Schweidnitzer Keller 60
Kuttrolf 61
Schlesisches Fadenglas 61
Bemalte schlesische Fadengläser 65
Schaperglas 74
Jagdbecher 74
Schema eines Trinkaufsatzes 76
Fässchen mit Kugel- und Sternschliff 76
Geschnittener Deckelpokal mit Goldverzierungen . . . 77
Einzelheit von einem geschnittenen Glase 80
Compotière von Opalglas mit eingeschnittenen und vergoldeten Ornamenten 81
Zwickel, in Holz geschnitzt und bemalt. Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. Aufgenommen von *H. Kieser* 67
Japanischer Korb. Aufgenommen und gezeichnet von *K. Maurer* 68
Adressenkapsel aus Leder mit Silberbeschlag. Lederarbeit von *E. Scholl* in Durlach, Beschläge von *Ostermeyer* in Pforzheim 73
*Unterteil des großen Tafelaufsatzes aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden. Entworfen von Direktor *H. Götz* in Karlsruhe 82

Seite

†Kleiner Tafelaufsatz aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden. Entworfen von Direktor *H. Götz* in Karlsruhe . . . . Zu S. 81
Bekrönung des kleinen Tafelaufsatzes 83
Bekrönung des großen Tafelaufsatzes aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden. Entworfen von Direktor *H. Götz* 84
†Karnevalswappen von *Joseph Kaffsack*. Farbendruck von *J. G. Fritzsche* . . . . Zu S. 88
Griffe. Museo artistico, Rom 90
Tischglocke. Desgl. 91
Eisenarbeiten. Desgl. 92
Mörser von Amadio Monmillon. 1734. Desgl. . . . 93
Bügel aus vergoldetem Metall. Desgl. 101
Schmiedeeiserner Thürklopfer. Desgl. 101
Brosche in Gold getrieben, emaillirt und mit Edelsteinen. Entworfen von Prof. *Rud. Mayer* 96
†Venetianischer Einband aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln. Farbendruck von *J. G. Fritzsche* in Leipzig. Zu S. 96
Proben aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider 97, 98, 99, 100, 105
Emaillirte Büchse. Detmold 105
Gläser aus dem Schlosse zu Detmold 106
†Ofen im Schlosse zu Detmold. Mitte des 18. Jahrhunderts . . . . Zu S. 105
†Leinendamastdecken. 18. Jahrhundert. [Aus *Kumsch*, Leinendamastmuster des 17. und 18. Jahrh.] Zu S. 107
†Bemalte bosnische Hausthür. Aufgenommen von Leutnant *Hugo v. Grienberger*. Farbendruck von *J. G. Fritzsche* . . . . Zu S. 113
Blumentopf aus Porzellan 116
Vase aus Fayence 117
Fayencegefäß in Form einer Taube 118
Suppenterrine aus Porzellan 119
Teller aus Fayence 120
Fayenceschüssel, bezeichnet PH 121
Asien und Afrika, Fayenceteller 122
Doppelborte von einem Leinenärmel aus Akhmîm. Österreichisches Museum 127
†Gesticktes Wolltuch aus Sakkarah. Farbendruck von *J. G. Fritzsche* . . . . Zu S. 129
Stickerei aus Sakkarah. Österreichisches Museum . . 130
Orientalisches Gefäß aus Bronze. Aufgenommen und gezeichnet von *Fr. Schäfer* 134
Intarsia, gezeichnet von *Elisabeth Kühn* 135
*Montirte Ampel 137
*Glühlicht-Lüster . . . . S. 138 u. 139
*Wandarmleuchter für Glühlicht 140
*Ampel für Glühlicht 141
Alle durch mit * bezeichneten Illustrationen dargestellten Beleuchtungskörper sind von der Wurzener Bronzewarenfabrik, vorm. P. A. Seifert, hergestellt.
†Vergoldeter Bronzelüster im Stile der deutschen Renaissance, mit 7 Glühlampen in irisirenden Glasballons. Von *L. A. Riedinger*, Augsburg . . . . . Zu S. 140
†Versilberter und vergoldeter Bronzelüster im Stile der italienischen Renaissance, zu 6 Glühlampen mit Uranglasglocken. Von *L. A. Riedinger*, Augsburg. Zu S. 140
Schmiedeeiserner Wandleuchter. Entworfen und ausgeführt von *Paul Marcus* in Berlin 143
**Der Sporer. Nach einem Kupferstich vom Ende des 17. Jahrhunderts 144
**Französischer Klappsporn. 17. Jahrhundert . . . 145

Seite

**Frührömischer Sporn. 2.—1. Jahrhundert v. Chr. . 146
Die mit ** bezeichneten Illustrationen sind dem Werke: Zschille und Forrer, Der Sporn, Verlag von P. Bette in Berlin, entnommen
Probeabbildungen aus: *Paukert, Zimmergotik, III. Teil.* S. 144 u. 148
†Zwei Tafeln mit Abbildungen von Glasmalereien. Aus der Sammlung Vincent . . . . Zu S. 142
†Holzdecke im gräfl. Enzenbergschen Ansitz Jöchelsthurn zu Sterzing. (Aus: *Paukert, Zimmergotik, III. Teil*). Zu S. 144
Strohfächer von der Insel Ischia 150
Indischer Fahnenfächer 152
Fächer aus Sansibar 152
Chinesischer Wedelfächer 153
Drei Fächer: a) aus Tunis; b) aus Bonuy am Niger; c) aus Port Said 153
Fächer aus Sansibar 156
Verschiedene Fackelhalter 158. 159
Schmiedeeiserner Dreifuß aus Siena 159
†Fahnenhalter aus Schmiedeeisen. Siena 1508. Zu S. 158
†Moderne schmiedeeiserne Laterne auf dem Friedhofe zu Siena. — Arm einer schmiedeeisernen Laterne aus Monte Sansavino. 16. Jahrh. — Fackelhalter aus Siena. 16. Jahrh. — Ringhalter aus Siena. — Schmiedeeiserne Zugwinde aus dem Palazzo Filippo in Arezzo. 16. Jahrh. . . . . Zu S. 158
†Fahnenhalter aus Schmiedeeisen. Siena 1487. Zu S. 159

Tafeln ohne Text.

†Füllungsornamente von einem Schrank im Museum zu Bozen, gezeichnet von *F. Paukert*.
†Italienische Aufnäharbeit von 1553. Lithographie von *J. G. Fritzsche* in Leipzig.
†Vorder- und Rückseite eines in Holz geschnitzten und vergoldeten Grabkreuzes. Gezeichnet von *F. Paukert*.
†Thür und Gewände aus St. Michael in Überetsch (Eppan), Südtirol. Zeichnung von *F. Paukert*.
†Thür und Umrahmung aus Schloss Englar bei St. Michael in Eppan, Südtirol. Aufgenommen von *F. Paukert*.
†Brokatstoff, Frankreich, 17. Jahrh. (Kunstgewerbemuseum in Leipzig). Lithographie von *J. G. Fritzsche*.
†Kronleuchter aus Bronze für elektrisches Glühlicht. Entworfen von Architekt *E. Bopst* in Berlin.
†Grünglasirte Ofenkachel. Aufgenommen und gezeichnet von *Th. Schindler*.
†Schmiedeeisernes Beschläge. Aufgenommen und gezeichnet von *J. Kirchhoffer*.
†Tintenzeug aus grün glasirtem Thon. Aufgenommen und gezeichnet von *K. Mutter*.
†Krönungsornament in weißem Marmor. Aufgenommen und gezeichnet von *E. Bödigheimer*.
†Schlüssel aus der Barockzeit. Aufgenommen und gezeichnet von *Maurer*.
†Fenstergitter vom Schlosse zu Wabern in Hessen. Um 1710. Sammlung der Gewerbehalle in Kassel. — Oberlichtgitter von einem Hause in Kassel. 1720.
†Ofenschirm mit schmiedeeiserner Umrahmung. Nach einem Entwurf von *Karl Hoffacker*, ausgeführt von *Paul Marcus* in Berlin — Stickerei von der Stickereischule des Lettevereins in Berlin.
†Stuckdecke für einen Schloßsaal. Entworfen und gezeichnet von *Rud. Kempf* in Hannover.



SEIDENBROKAT POLEN (?) 18. JAHRHUNDERT (⅔ D. NAT. GR.)

Original in der Sammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig

Kunstgewerbeblatt. Neue Folge. II

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig

ORIENTALISCHE ODER POLNISCHE SEIDENSTOFFE?

VON *MAX HEIDEN*.

MIT ILLUSTRATIONEN UND EINER TAFEL.



EHR wie in allen anderen Gebieten der Kunstindustrie heben sich in der Weberei verschiedene Gruppen von Arbeiten ab, welche auf der Grenze liegen zwischen orientalischer und europäischer Herkunft. Ist dies schon bei den Seidenstoffen des frühen Mittelalters der Fall, so wird die Frage ob Orient oder Occident immer schwieriger zu beantworten, je mehr in späterer Zeit die Kunstwebereien und mit ihnen die Muster vom Orient für Europa übernommen werden.

Wenn auch im Laufe der Jahrhunderte mit dem Fortschreiten der Kultur jeden Volkes sich eine gewisse Selbständigkeit in der Erfindung von Webemustern herausbildet, wodurch dem stilgeübten Auge allerdings die erste Unterscheidung wesentlich erleichtert wird, so tritt die Bestimmung der Stoffe doch in eine neue schwierige Lage, wenn es sich um die genaue Angabe handelt, in welchem Teile Europas sich die Muster auf Grund orientalischer Vorbilder so oder so, je nach der Auffassung des allgemeinen Zeitgeschmackes, weiter entwickelt haben.

Und diese Bestimmung hat nirgends mit mehr Vorsicht zu geschehen, als bei den Webereien des vorigen Jahrhunderts.

Wo in dieser Zeit überall Werkstätten für Kunstweberei bestanden haben mögen, darüber sind die Studien noch lange nicht abgeschlossen. Es ist wohl anzunehmen, dass ausser dem Orient Frankreich und auch Italien und Spanien noch den Bedarf an Seidenstoffen zum weitaus grössesten Teile gedeckt haben werden;



Fig. 1. Seidenbrokat. Persien. 16. Jahrhundert.

aber dass man sich im übrigen Europa nur an die Produkte dieser Länder gebunden haben sollte, ist mehr als zweifelhaft.

Wohin überall durch die dankenswerte Kunstliebe einzelner Fürsten oder reicher Privatleute Weber berufen wurden, um vielleicht anfangs nur für den persönlichen Gebrauch des hohen Auftraggebers zu arbeiten, bis sich ihre Kunstthätigkeit auf die Allgemeinheit übertrug, muss einstweilen dahingestellt bleiben; sichere Belege dafür sind schwer zu finden.

Nicht immer stichhaltig ist das Vorhandensein von Wappen oder Namenszügen für die Herkunft der Stoffe, da dieselben irgend wo anders auf Bestellung oder als Geschenk für ein befreundetes Haus gearbeitet sein können; von höchster Wichtigkeit ist es daher, Webereien beizubringen, welche durch Inschrift datirt sind.

Wer hätte ohne diese jemals daran gedacht, dass in Polen Seidenwebereien in vollendetster Technik hergestellt sein könnten? Dass ein grosser Teil der Bevölkerung daselbst sich seit den ältesten Zeiten am gewöhnlichen Tuch- und Leinenwebstuhl ernährt, ist längst bekannt; auf edlere polnische Ware ist man aber erst aufmerksam geworden, seit dem sich vor etwa acht Jahren die Reisenden unserer Antiquitätenhändler Polen als Ziel ihrer Beute gesteckt haben.

Alles das, was in grossen Mengen daher kam, für polnisches Fabrikat auszugeben, wird keinem einfallen. Polen ist immer von fast allen Völkern Europas und Asiens heimgesucht worden, und von glücklichen oder unglücklichen Kriegen sind Produkte fremder Nationen an Ort und Stelle zurückgeblieben, zum grössten Teile wohl orientalische Stoffe, welche ihres reichen Seiden- und Metallinhaltes wegen als kostbarste Eroberung angesehen wurden; aber dass dort ausser den datirten Gürteln noch andere Stoffe gewebt sind, ist mehr als wahrscheinlich.



Fig. 2. Seidenbrokat. Persien oder Türkei. 17. Jahrhundert.

Die ersten Stoffe in Polen sind von Orientalen gearbeitet; in welche Zeit das zurückreicht, ist ungewiss. Nach einer uns von befreundeter Seite zugegangenen Notiz[1]) soll Ende der neunziger Jahre

1) Kotaczkowski, Wiadomósci, fabrykach i rekodzielach w dawnej Polsce. Warschau 1881.

(Nachrichten über die Fabriken und Handwerke im alten Polen.)

Eine Sammelarbeit, die zwar etwas kritiklos ist, aber viel wertvolle Mitteilungen enthält.

des XVII. Jahrhunderts durch einen Fürsten von Radziwill eine Weberei in Słuck eingerichtet worden sein, als deren Leiter *Mazarski* genannt ist. Es wird darin besonders betont, dass orientalische Gefangene die ersten Arbeiten in Słuck ausführten. Ferner geschieht in dem polnischen Buche einer Fabrik Erwähnung, welche am Ende des vorigen Jahrhunderts in Krakau unter Leitung des Webers Maslowski Gürtel gearbeitet hat.

Interessant ist nun der Vergleich zwischen den in Figur 2 und 3 abgebildeten Originalen. Der in Fig. 2 wiedergegebene Seidenbrokat mit schrägen Reihen von stilisirten Blütensträussen in bunten Farben auf Goldgrund, welche sich bekanntlich in der feinen Technik wie gemalt ausnehmen, ist ein Beispiel der vielen orientalischen Muster, wie sie den polnischen Webereien als Vorbild gedient haben. Aber welch' ein Unterschied in der Wiedergabe! (Vergl. Fig. 3.) Während in den orientalischen Blütenstauden trotz der Übersetzung für die Fläche etwas Lebendiges, Warmes liegt, heben sich diese kalt von dem glatten silbernen Grunde in Blau ab. Ebenso die Borten. Aus der feinen rundlichen Linienführung in den Ranken, welche die Blüten verbinden, sind in der polnischen Kopie eckige Absätze entstanden.

Besser steht es mit der rein technischen Ausführung. Das Gold oder Silber ist hier wie da kein gezogener Faden, sondern weisse oder gelbe Seide, welche mit feinem Lahn umwickelt ist. Kette und Einschlag sind in den polnischen Stoffen fester angeschlagen, als man es bei dem vorliegenden orientalischen Beispiel wahrnimmt. Dies erklärt sich aus der geringen Breite (30 cm) der Ware, welche nur auf einer Art von Bandwirkerrahmen hergestellt sein kann. Die bessere Sorte dieser Gürtel ist doppelseitig gearbeitet: das unter Nr. 3 abgebildete Stück in den oberen Querstreifen auf einer Seite weiss, auf der anderen rot. Noch interessanter ist der unter Nr. 4 abgebildete Gürtel.

Fig. 3 Teil eines polnischen Gürtels. Gewebt in der Fabrik von Mazarski in Słuck. 18. Jahrhundert.

Derselbe zeigt ausserdem der Länge nach eine Farbenteilung. Die eine Hälfte des Endstückes ist auf Goldgrund, die andere auf Silbergrund in nicht ganz gleicher feinster Taffetbindung hergestellt, wie überhaupt alles in dem aus einer gefüllten Blumenvase bestehenden Muster so abwechselt, dass das, was rechter Hand Gold ist auf der linken Seite in Silber gewirkt wurde und umgekehrt. Die glatten Querstreifen zwischen den Borten mit Ranken sind vorn rot und grün und auf der Rückseite rot und blau. Interessant an dem letzten Beispiel sind auch die Füllungen der Endborte an sich. Eine Vase mit Blumen kommt in orientalischen Seidenstoffen so gut wie gar nicht vor; es hat also hier ein europäisches Stück vorgelegen oder wir haben es mit einer eigenen polnischen Komposition zu thun. Die persischen und türkischen Seidenstoffe zeigen selbst in der Renaissancezeit keine derartige Füllung; wie man es hingegen in Italien und Spanien in dieser Epoche gar nicht anders kennt, als in den durch Ranken oder Bänder gebildeten spitzovalen Feldern eine gebuckelte Vase für den Abschluss eines Blumen-

strausses. Der Orientale stellt die Blume am liebsten in ihrer organischen Entwickelung dar: im 16. Jahrhundert allenfalls noch im Zusammenhang mit Ranken (vergl. Fig. 1), in späterer Zeit aber den Strauss in seiner vollen natürlichen Entfaltung als versetztes Streumuster wie in Fig. 2.

Was die datirten polnischen Gürtel angeht, so soll hier nicht unerwähnt bleiben noch ein Beispiel der Berliner Sammlung, welches die Inschrift trägt: „me fecit cracoviae". Dieses Stück ist im ganzen ten Gürtel. Da sind höchstens die beiden Seitenborten, bei welchen sich vielleicht an die abgepasste Posamentirarbeit jener Stücke denken lässt. Das aufsteigende Muster, aus Ranken mit Blatt- und Blütenwerk, ist zum Teil in Damast (Taffet und Atlas) gewebt, zwischendurch laufen Ranken (Gold broschirt) in die Höhe, welche durch Kronen verbunden, spitzovale Felder bilden, in deren jedes ein Wappenschild mit dem polnischen Adler unter dem sächsischen Kurhut, von zwei Palmenblättern umgeben.

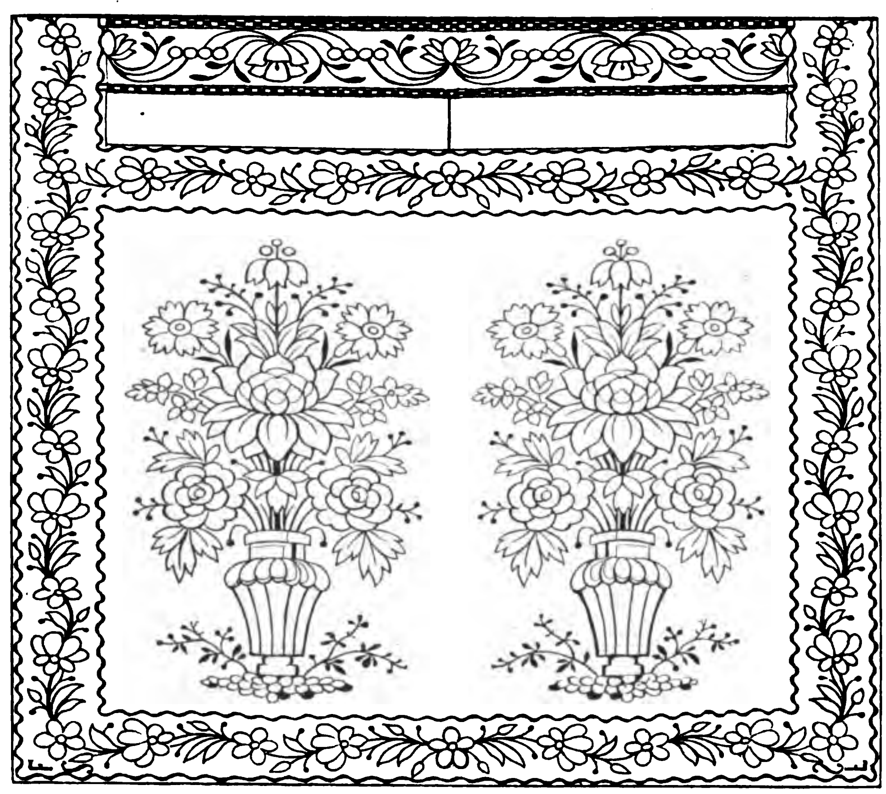


Fig. 4. Teil eines polnischen Gürtels. Anfang des 18. Jahrhunderts. Bezeichnet F. S. oder Sł.

weniger fein als die andern, vor allem fehlt ihm noch mehr die Ähnlichkeit der persischen Vorbilder.

Die in Fig. 6 dargestellte Probe eines gestreiften Seidenbrokates mit Silber und bunten Farben ist nicht durch Bezeichnung datirt, gehört aber augenscheinlich noch in dieselbe Gruppe hinein; ferner befinden sich in Berlin andere halbseidene gestreifte Stoffe von gröberer Arbeit, welche man ohne weiteres als polnische Webereien bezeichnen kann. Schwieriger ist es, mit voller Sicherheit nachzuweisen, dass auch die übrigen hier abgebildeten Stoffe in Polen gearbeitet sind.

Zunächst die auf der Tafel wiedergegebene Seidenbrokattapete. Sie erinnert in Technik und Musterung gar nicht mehr an die genannten datir-

Die Broschirung hat nach einer späten orientalischen Manier stattgefunden: der mit Goldlahn umwickelte gelbe Seidenfaden liegt ziemlich hoch auf; durch die Bindung desselben erfolgte gleichzeitig eine verschiedene Musterung aller breiteren Flächen. In der Zusammensetzung der Zeichnung verrät das Muster dieses Stoffes einen eigenen Charakter. Bei verwandten europäischen Arbeiten derselben Zeit ist viel mehr Gewicht auf eine gleiche Entwickelung des Damastmusters mit den einbroschirten Formen zu beobachten; hier setzen einzelne Zweige und Blätter ganz unvermittelt an, als Werk des fein gebildetesten Musterzeichners ist der Stoff deshalb nicht zu betrachten. Aber wo ist er gemacht?

Wenn dem Wappen nach die nahe liegende Vermutung richtig ist, dass der Stoff als Tapete für den im Jahre 1697 zum König von Polen erwählten Kurfürst Friedrich August von Sachsen gewebt ist, so kann Polen als Verfertigungsort in Frage kommen und auf die Ähnlichkeit mit den italienischen und spanischen Seidentapeten aus der Zeit um 1700 wäre nur insofern Gewicht zu legen, als ein derartiges Stück die Veranlassung zu der Arbeit gewesen sein kann. Bestärkt in der Annahme, dass dieses Gewebe nicht italienischer oder spanischer Herkunft ist, wird man ausser den schon angedeuteten missverstandenen Formen der Zeichnung durch die eigentümlich derbere Technik, sowohl im Seidengrunde als auch in der Metalleinfügung. Doch noch ein drittes wesentliches Moment kommt für polnische Fabrikation sprechend hinzu, das ist das Vorhandensein anderer Stoffe derselben Zeit, welche wieder auf orientalischer Basis entstanden zu sein scheinen, in Material und Technik aber jener roten Tapete mit dem polnischen Adler und der polnischen Königskrone gleichen.

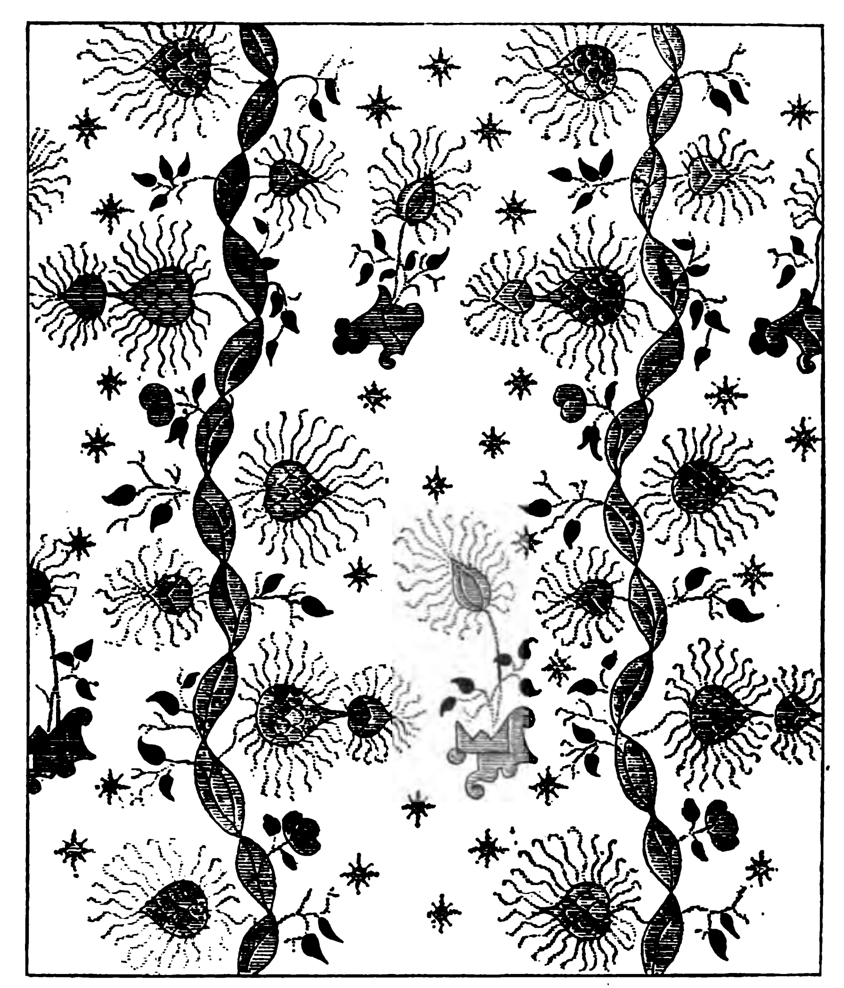


Fig. 5. Seidenbrokat. Polen. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Fig. 5 ist die Abbildung eines Seidenbrokates, dessen weisser derber Ripsgrund ein Muster aus grüner Seide und einbroschirten Goldfäden enthält. Zwischen wellig aufsteigenden sonderbaren Blattranken, welchen Blüten, kleines Blattwerk und Früchte entsteigen, wechseln reihenweis nach rechts und links gewendet Blütenstauden an einer Art von Gehege ab, dazwischen kleine Sterne. Einen merkwürdigen Charakter haben die Blüten: die von China nach Persien überkommene Form ist hier durch die wunderliche Auflösung in Strahlen beinahe wieder zum Originale zurückgeführt. Die als Gehege erscheinenden Blütenhalter deuten wahrscheinlich auf missverstandene orientalische Schriftzeichen hin. Bei diesem Stoff, meine ich, kann kaum von etwas anderem als von Polen die Rede sein.

Fraglicher ist es wieder bei dem unter Nr. 6 gegebenen Seidenbrokat; obgleich derselbe weisse

Ripsgrund, die gleiche Einführung des Schlussfadens und das fast unfertige Aussehen des Ganzen durch die fein auslaufenden Linien eine grosse Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Beispiel erkennen lassen. Auch das Muster ist wunderbar genug und gewiss keine reine Erfindung; man könnte fast sagen, dass neben einem orientalischen Element sich etwas Französisches darin bewegt.

So machen sich denn also in den hier als polnische Arbeiten bezeichneten Seidenstoffen so viele Einflüsse geltend, dass immer wieder von Neuem Zweifel an der Richtigkeit der Bestimmung „Polen" aufsteigen werden.

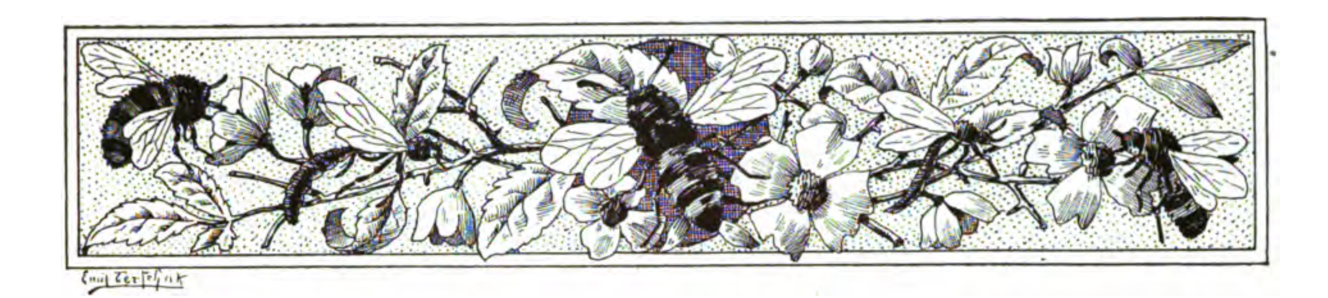
Aber, wie schon gesagt, auch so viel erhellt aus solchen Untersuchungen, dass noch die genaue Kenntnis darüber fehlt, wo und wie im 18. Jahrhundert die Kunstweberei geübt wurde und welchen Zufällen sie oft ihre Einführung zu verdanken hatte. Für die Datirung der polnischen Arbeiten wäre es zunächst von grösstem Vorteil, das persische und türkische Webemuster des 18. Jahrhunderts genau zu fixieren; so lange wird man keinen ernstlichen Widerspruch dagegen erheben können, wenn die zuletzt besprochene eigentümliche Gruppe von Stoffen mit der Bezeichnung „Orient oder Polen" versehen wird.[1])

1) Vor Jahren machte mir Direktor Dr. *Baraniecki* in Krakau Mitteilungen über polnische Webereien, die ich s. Z. notirt habe, leider aber nicht finden kann. Soviel ich mich erinnere, hat danach ein polnischer Edelmann im 16. Jahrhundert *polnische* Weber kommen lassen und in *Sluck* angesiedelt, wo sie Brokate und Schärpen fertigten. Von hier verbreitete sich diese Kunst in eine Reihe von Städten, u. a. Krakau und Danzig. Es würde aber die Schärpe oben Fig. 3 in Sluck, nicht von Sluck in Krakau gefertigt sein.

A. P.



Fig. 6. Seidenbrokat. Orient oder Polen (?) Anfang des 18. Jahrhunderts.



AUS DEM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE ZU HAMBURG.

VON *JUSTUS BRINCKMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

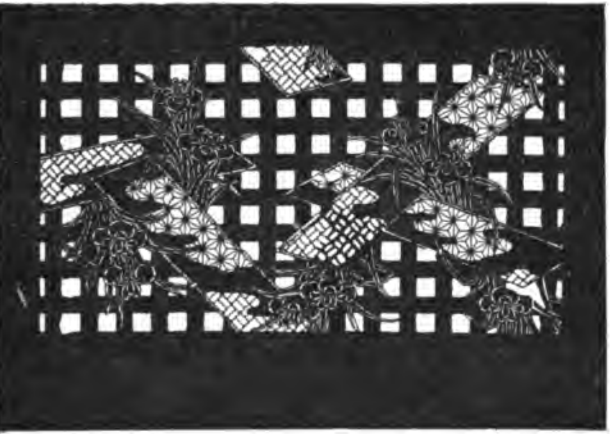
III. Japanische Ziermotive an europäischen Töpferarbeiten des 18. Jahrhunderts.

ZIERMOTIVE DER ostasiatischen Kunst haben aller Wahrscheinlichkeit nach schon im Mittelalter die Zierkunst des Abendlandes beeinflusst. Seit vier Jahrhunderten zieht ein ununterbrochener und je mehr wir uns der Gegenwart nähern desto wirksamerer Strom dekorativer und ornamentaler Anregung aus den Kulturländern an den westlichen Gestaden des Grossen Ozeans gen Westen. Angefangen von den Versuchen, das leichte, grossblumige Rankenwerk chinesischer Porzellane in den Blaumalereien italienischer Majoliken nachzuahmen, lassen sich die Ablagerungen, welche jener Strom hinterlassen hat, am deutlichsten an den Erzeugnissen der Töpferkunst verfolgen. Besteht im allgemeinen kein Zweifel darüber, wo wir an den kunstgewerblichen Erzeugnissen des Abendlandes solche Ablagerungen anzusprechen haben, so herrschen doch viele Unklarheiten über den Zusammenhang im besonderen Falle, besonders dann, wenn die Europäer ein fremdes Ziermotiv, weil sie seine ursprüngliche Bedeutung nicht verstanden, nur äusserlich oder bruchstückweise anwandten, oder ihm gar einen völlig neuen Sinn unterlegten. Einige Beispiele solcher Um- und Neugestaltung altjapanischer Motive an europäischen Fayencen und Porzellanen sollen hier an der Hand von Belegstücken der hamburgischen Sammlung mitgeteilt werden, um zu zeigen, wie auf diesem Gebiete noch manche Forschungen möglich und nötig sind, um zum vollen Verständnis des Motivenschatzes unserer Zierkunst zu gelangen.

Zunächst ein Beispiel, welches zeigen mag, wie ein bestimmtes bedeutungsvolles Motiv der Japaner seiner Bedeutung sich entkleidet und schliesslich zu einer Abart eines europäischen Motives sich gestaltet hat, mit welchem es im Grunde nicht verwandt ist. Bekannt sind die häufig vorkommenden derb dekorativen Fayencen von Rouen mit dem in bunten Scharffeuerfarben ausgeführten Füllhornmuster. Dieses Muster, „à la corne“, kommt in mehrfachen Spielarten vor, von denen als die älteste, die als gestutztes Füllhorn, „à la corne tronquée“, bezeichnete anerkannt wird. Dies gestutzte Füllhorn besteht aus einer flachen, kantig gebrochenen, unten abgestutzten Düte, aus welcher ein Blumenzweig hervorwächst. Es findet sich schon früh, bald nachdem die Fayencen von Rouen etwa um 1725 in den strahligen Rosetten- und Behangmustern ihre höchste Entfaltung erreicht hatten. Ihm folgt dann das einfache Füllhorn, welches durch seine kantige Form seinen Ursprung aus dem gestutzten Füllhorn verrät und zur Füllung grösserer und besonders in die Breite gezogener Flächen mit einem zweiten, kleineren so verbunden wird, dass letzteres in dem unteren umgerollten Ende des ersteren wurzelt und aus den Mündungen beider blühende Zweige über die Fläche auswachsen. Mit dem europäischen, der antiken Kunst entlehnten, fruchtgefüllten Horn der Ziege Amalthea als Symbol der Lebensfülle hat dieses Rouener Füllhorn nichts gemein. Seine ursprüngliche Form verrät seinen Ursprung aus den kleinen, aus buntem Papier gefalteten Düten, den Noshi, welche als Hülle eines kleinen bandförmigen Streifens von Awabi, dem ge-

trockneten Fleische des Seeohres (Haliotys) nach der Urväter Sitte noch heute in Japan als glückbedeutendes Zeichen der Umhüllung von Geschenken beigebunden werden. Diese eckige Papierdüte wurde dem japanischen Töpfer zu einem Motiv für kleine Hängevasen, welche mit einem blühenden Zweige an einem Pfosten des Gemaches aufgehängt wurden, und in dieser Form, als blumengefülltes Gefäss, wurden die Noshi wieder zu einem Ziermotiv der Weber, Lackmaler und Ciseleure, am häufigsten mit einem Mumezweig, dessen Blüte um Neujahr dem Japaner ein glückliches Jahr verheisst und damit die Bedeutung des Noshi verstärkt. Das gestutzte Füllhorn der Rouener Töpfer ist nun, wie leicht zu erkennen weiter nichts als eine ihres Sinnes entkleidete Wiedergabe des japanischen Noshi, und aus diesem hat sich dann das eigentliche Füllhorn weiter entwickelt.

Nicht so leicht erkennbar, doch nicht minder zweifellos und durch alle Zwischenstufen verfolgbar ist der Ursprung eines sehr verbreiteten marktgängigen Musters der Delfter Töpfer. Im Handel als Muster „au tonnerre" bezeichnet, wird es mit seinen aus wolkenartigen Gebilden zuckenden, zackigen Blitzen und der dazwischen aufspriessenden Blumenfülle gedeutet als eine dekorative Verherrlichung des befruchtenden Einflusses des Gewitters: „Aus der Wolke quillt der Segen . . . . aus der Wolke, ohne Wahl, zuckt der Strahl". Eine Spielart dieses Musters auf einem in bunten Scharffeuerfarben bemalten Teller ist hier abgebildet. Auch dieses Muster ist auf ein japanisches Motiv zurückzuführen, das aber nicht im entferntesten Beziehung zum Blitze und zur befruchtenden Wolke hat, dem vielmehr, weil man seinen Ursprung nicht kannte, eine neue Bedeutung in europäischem Geiste untergeschoben wurde. Es ist im Grunde weiter nichts, als die Wiedergabe des Hachibashi-Motivs, d. h. des Motivs der acht Brücken oder Stege, wobei „acht" für „vielfach" steht, wie denn der Japaner z. B. eine gefüllte Kirschblüte die achtfältige nennt. Diese Hachibashi, welche ich in dem die Gartenkunst behandelnden Abschnitte meines Buches „Kunst und Handwerk in Japan" näher beschrieben habe, bestehen in unregelmässig in Zickzacklinien in ein seichtes Gewässer hinausgebauten Stegen, auf welchen lustwandelnd man die Pracht der Lotosblumen oder Schwertlilien aus der Nähe bewundern kann. Die Zickzackstege im Irissumpf werden zum feststehenden Motiv. Der japanische Künstler Korin bemalt mit ihnen seine Setzschirme; wir begegnen ihnen in der hamburgischen Sammlung auf Medizinbüchsen in erhabener Goldlackmalerei zwischen blaurot untermalten Perlmutterblüten, auf eisernen Stichblättern in ausgefeiltem Schattenriss zwischen goldtauschirten Iris, mit mannigfachen Grundmustern verziert in Papierschablonen zum Färben der Baumwollzeuge. Eine Schablone dieser Art ist hierneben abgebildet.


Japanische Papierschablone mit dem Muster der acht Brücken.

Bei den Delfter Töpfern, die nichts wissen vom japanischen Hochgenuss des Spazierens zwischen den hohen blaublütigen Stauden des Irissumpfes, wird der Zickzacksteg zum Blitz, die Andeutung des Erdreiches zur Wolke, die Schwertlilie zu einer beliebigen konventionellen Pflanze — und das Muster „au tonnerre" ist fertig.

Tiefer noch in japanische Eigenart führt uns ein drittes Beispiel. Ein Kümmchen der frühen Zeit der Meissener Porzellanmanufaktur mit den auf die Glasur gemalten Schwertern und der auf ein Service der Gräfin Cosel gedeuteten Goldmarke zeigt auf dem inneren Rand ein breites, dunkelblaues Band, in regelmässigen Abständen mit weiss ausgesparten, sechsfach eingekerbten grossen Blumen besetzt, in welchen abwechselnd eisenrote oder grünliche, flach ausgebreitete Blüten und etliche rote wachsende Grashalme gemalt sind. Kaum vermutet man hier ein japanisches Motiv und doch liegt hier ein solches und zwar ein häufiges, weitverbreitetes und sehr sinnvolles zu Grunde.

Neben der Dreiheit, welche die drei auch im Winter grünenden und blühenden, auf lebensfrisches Alter gedeuteten, glückverheissenden Pflanzen, den *Bambus*, die *Kiefer*, den *Mumebaum* umfasst, ist die Dreiheit der *„drei Freunde des Dichters", Kirschblüte, Mond und Schnee*, eine der häufigst angewandten Dreiheiten. Hokusai, Hokkei und andere bedeutende

Vergünstigung für Abonnenten

der Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes.

Wie in früheren Jahren bietet auch in diesem Herbst die Verlagshandlung den Lesern der Zeitschrift ein geschmackvoll ausgestattetes Prachtwerk unter **Ermässigung** des

Ladenpreises von M. 20.— auf M. 12,50

Album österreichischer Künstler

17 Kupfer auf chines. Papier

Mit erläuterndem Text von Dr. Richard Graul

gr. Quart geb. mit Goldschnitt.

Die in dem Album enthaltenen Radirungen und Kupferlichtdrucke sind mit besonderer Sorgfalt behandelt, der Text ist mit Künstlerbildnissen in Holzschnitt geschmückt.

Verzeichnis der Kupfer:

1. Die Testamentseröffnung, von Josef Danhauser. Stich von F. X. Stöber.
2. Der Guckkastenmann, von Georg Waldmüller. Radirung von J. Klaus.
3. Vor der Lotteriekollektur, von Peter Fendi. Radirung von Th. Alphons.
4. Orientalische Marktszenen, von Ludwig Müller. Radirung von W. Unger.
5. Fischmarkt zu Chioggia, von Alois Schoenn. Radirung von W. Unger.
6. Venetianische Schneiderbude, von Eugen von Blaas. Radirung von W. Unger.
7. Der zersprungene Kessel von Ludwig Passini. Radirung von Th. Alphons. (Titelbild.)
8. Die Fontana der Villa Borghese, von Robert Russ. Radirung von Th. Alphons.
9. Partie bei Lundenburg, von Eduard v. Lichtenfels. Radirung von W. Unger.
10. Siesta, von Hans Makart. Radirung von W. Woernle.
11. Abschied der Rekruten, von Michael v. Munkácsy. Radirung von J. Klaus.
12. Hagar und Ismaël, von Emanuel Liška. Kupferlichtbild.
13. Der Rächer seiner Ehre, von Heinrich v. Angeli. Radirung von W. Unger.
14. Die Ordonnanz, von Sigismund L'Allemand. Stich von E. Forberg.
15. Schmeichelkätzchen, von Franz Rumpler. Radirung von Fr. Bötticher.
16. Weibliches Bildnis von Karl Fröschl. Heliographie nach einer Radirung von W. Woernle.
17. Die Banda, von Josef Engelhart. Radirung von W. Woernle.

Die Verlagshandlung sowohl wie auch jede Buchhandlung liefert das Album — soweit der Vorrat reicht — zu dem ermässigten Preise gegen Nachnahme portofrei.

Leipzig, im November 1890. **E. A. SEEMANN.**



Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben

Neue Kerbschnittmuster

von **CLARA ROTH.**

40 Tafeln in qu. Folio mit gegen 200 Darstellungen.

Nebst Anleitung zur Kerbschnitzerei. In Mappe 11 Mark.

Die uralte Technik des Kerbschnitts, mit Hilfe deren Holzflächen jeder Art in der anmutigsten Weise ornamentirt werden können, kommt als Hauskunst neuerdings immer mehr in Aufnahme und beschäftigt jetzt zahlreiche Frauenhände an Stelle der sonst üblichen sogenannten weiblichen Handarbeiten.

Frau **Clara Roth** in Berlin ist vielleicht die hervorragendste Meisterin des Fachs. Ihre „Anleitung zur Kerbschnitzerei", die auch gesondert für 50 Pf., bei grösseren Anschaffungen zu wesentlich ermässigtem Preise zu haben ist, darf als eine sehr anschauliche und leicht verständliche bezeichnet werden. Die von ihr herausgegebenen Musterblätter enthalten zum Teil „Motive", insbesondere für Rosetten, zum grösseren Teile aber vollständige Gegenstände, deren Einzelheiten in voller oder annähernder Naturgrösse dargestellt sind. Kleine perspektivische Zeichnungen dienen daneben zur Veranschaulichung der Sache selbst.

Mit je einer Beilage von **J. J. Weber** in **Leipzig**, **Trowitsch & Sohn** in **Berlin** und **Welter & Co.** in **Leipzig.**

Druck von August Pries in Leipzig.

Zeichner für den Holzfarbendruck haben in neuerer Zeit in künstlerischen Schöpfungen von hohem Reiz mit ihr gespielt. In der hamburgischen Sammlung begegnen wir einem prachtvollen von Goto Itijo ciselirten Stichblatte, von dessen tiefbraunem, mit leichtvertieften, dunkler getönten, mannigfach ausgebildeten Schneekristallen besätem Grund eine goldene Mondsichel und hochaufliegende silberne Kirschblüten sich abheben. Eine unserer Schablonen für Indigofärberei zeigt in feinen Punktreihen die Zeichnung lose verstreuter Kirschblüten, grosser sechsfach eingekerbter Rosetten, (die konventionelle Form des Schnees, wenn nicht die malerisch naturalistische oder die wissenschaftlich kristallinische Darstellung beliebt wird) und kauernde Häschen, welche als mythische Bewohner des Mondes hier diesen selbst vertreten. Eine dritte Spielart des Motivs, eine Kumme von etwa 200 Jahre altem Hizenporzellan, giebt uns den Schlüssel zu jenem Meissener Dekor. Ihr oberer Rand ist aussen mit breitem, blauem, nach unten unregelmässig abtropfendem Bande eingefasst, auf und neben welchem die eben erwähnten Schneerosetten teils in regelmässigen Abständen ausgespart, teils in Umrissen aufgemalt erscheinen. Diese Rosetten sind teils mit roten Kirschblüten, die auch daneben lose ausgestreut vorkommen, teils mit runden, hellblauen Scheiben, teils mit leicht geschwungenem, wachsendem Gras ausgefüllt. Kirschblüten und Gras gab der Meissener Maler, welchem ein unserer Hizen-Kumme ähnliches Stück zur Hand sein musste, wieder; die Scheibe liess er fort, da er mit ihr nichts anzufangen wusste, und doch war sie gerade notwendig zur Vervollständigung der Dreiheit der Dichterfreunde. Dass sie den Mond bedeute, mag freilich nicht ohne weiteres klar sein — aber das windgebeugte Susuki-Gras ist im Geiste des Japaners eine Art Leitmotiv des Gestirnes der Nacht, ist es doch auch ein sehr alter, für das Kunstgewerbe zum sicher gehandhabten Motiv gewordener Vorwurf der japanischen Landschaftsmaler, den silbernen Herbstmond zu malen, wie er emporsteigt über den schwankenden Halmen und fein begrannten Rispen des Susuki-Grases — einer von den sieben typischen Pflanzen, mit welchen der Japaner sich im Spätsommer die Blumenwiesen — Hara — der Berge geschmückt denkt. Vor mir liegt hier ein etwa hundert Jahre alter, aus drei Blättern zusammengesetzter Farbendruck des Utamaro: schlanke junge Mädchen mit blassen Gesichtern, schwarzen Haaren, in rosigen Gewändern mit langen Schleppärmeln sind abends hinausgezogen, einer von ihnen nach, welche sich schützend vor einen im Gebüsche kauernden jungen Mann stellt, dem offenbar die Laternen der übrigen Dämchen gelten. Wogendes Susuki-Gras, welches den Suchenden fast bis zu den Schultern reicht, sagt uns, wo wir sind, und hinter ihnen steigt denn auch riesengross und silbern der Mond empor.



Delfter Fayenceteller mit Muster „au tonnerre“.

Indem der Meissener Maler sich den Mond entgehen liess, gab er den poetischen Inhalt seines Vorbildes auf — freilich hätten, auch wenn dieses nicht geschehen wäre, wohl schwerlich die Gräfin Cosel und ihr königlicher Beschützer die drei weisen Freunde der Dichter erkannt. Uns aber möge dieses Beispiel nochmals daran erinnern, dass wir auch heute nicht, auch dann nicht, wenn wir von japanischer Kunst und Poesie mehr wissen, als vor 180 Jahren, japanische Motive blindlings nachahmen sollen. Dass wir von der poesievollen Vertiefung der japanischen Zierkunst viel lernen können und sollen, bleibt darum nicht minder wahr.





Aus Paukert: Zimmergotik II.

KUNSTLEHRE UND ZEICHENUNTERRICHT.

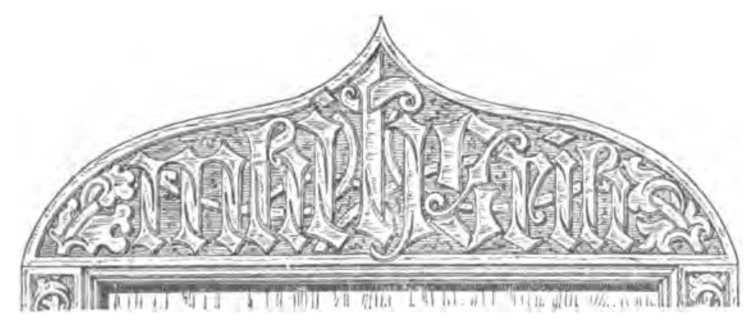
VON *MAX SCHMID.*

Unser *„Kunstgewerbe"* steht unter dem Zeichen der „Ornamentenschätze" und „Motivsammlungen", unser *Zeichenunterricht* unter dem der „Prinzipien" und „Methodik" des Zeichnens. Beide Kategorien von Werken füllen den Büchermarkt und werden gern gekauft, da sie bestimmt sind, dem „Volke der Denker" das Denken zu ersparen. Der Zeichenunterricht speziell erfüllt in gewisser Hinsicht in keiner Weise seine eigentliche Aufgabe, der Kunst und dem Kunstgewerbe ein künstlerisch fühlendes Publikum zu schaffen. Auf seiner Unterstufe durch die Methoden von Flinzer, Stuhlmann u. a. gut organisirt und zielbewusst der Ausbildung korrekter Zeichner entgegengeführt, verliert er auf der Oberstufe jeden Halt. Die Schüler der Oberklassen unserer höheren Lehranstalten empfinden sehr wohl die geistige Öde ihres Zeichensaals und lassen sich darum hier nicht gerne treffen, ausser um die Weihnachtszeit, wo man Geschenke fabrizirt (gewisse Anstalten bilden natürlich davon eine Ausnahme).

Eine Änderung ist nur möglich, sofern der Unterricht eine geistig belebte Fortbildung und Erweiterung des Lehrstoffes der Unterklassen bilden würde, wie das durch die Aufnahme der „Kunstlehre" ermöglicht wäre. Am weitesten ist dieser Gedanke, den u. a., wenn auch in etwas anderer Fassung und nicht so prinzipiell, Hirth schon anregte, ausgesprochen in einem soeben erschienenen Druckwerke des „Vereins österreichischer Zeichenlehrer", betitelt „Vorschläge zur Neugestaltung des Zeichenunterrichts". Hier wird kurz und bündig verlangt: Der Zeichenunterricht wird von Anfang an mit Rücksicht auf Stillehre organisirt. In den Oberklassen treten Kunstgeschichte, Tektonik, Stillehre und kunstgewerbliche Technologie immer mehr hervor, fügen sich schliesslich auch rein theoretisch (natürlich unter stetem Vorlegen von Vorbildern) in Form von abgerundeten Vorträgen dem Unterrichte der letzten Klassen ein. Kunst und Kunstgewerbe werden dabei ganz gleichmässig berücksichtigt, bei Betrachtung der Renaissance z. B. als Übungsstoff neben Peterskirche und Otto-Heinrichsbau ebensowohl Gefäss- und Gerätformen der Renaissance benutzt.

Diese Druckschrift ist das Resultat vieljähriger Arbeit eines ad hoc gebildeten Ausschusses des österreichischen Zeichenlehrervereins. Es erschöpft sich nicht in Redensarten vom erziehlichen Werte der Kunst, sondern giebt einen genauen, detaillirten Lehrplan des neuorganisirten Unterrichtes. Es wird der Verein auch sich nicht mit Abfassung dieses Memorandums begnügen, sondern durch unablässige Arbeit demselben bei der Regierung Teilnahme und schliesslich Verwertung verschaffen. Es steht zu erwarten, dass unser deutscher Zeichenlehrerverein nicht zurückbleiben, sondern in massvoller, das Bestehende schonender Weise Ähnliches anstreben wird.

Möchten vorstehende Zeilen dazu helfen, ihm dafür in den Kreisen des zunächst interessirten Kunstgewerbes Parteigänger zu verschaffen.



Aus Paukert: Zimmergotik II.



Aus Paukert: Zimmergotik.

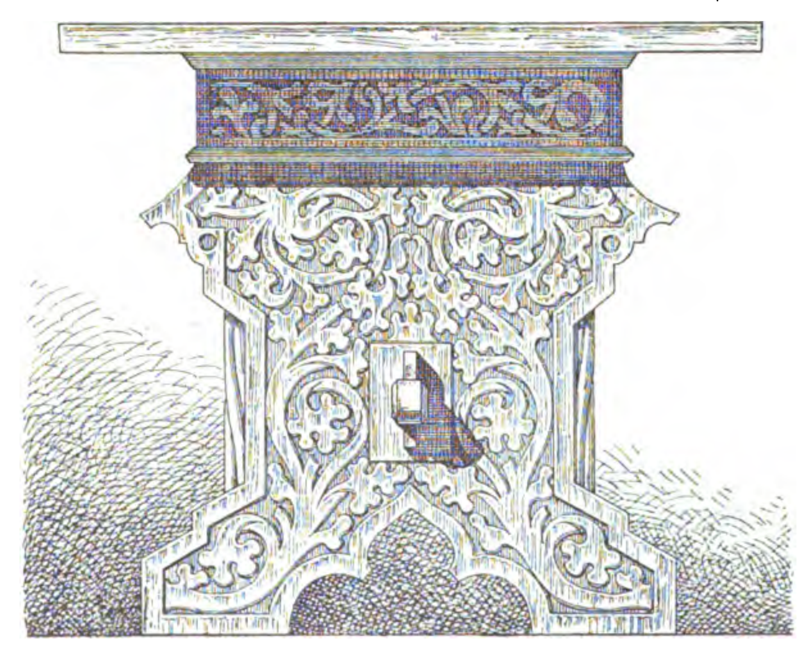
BÜCHERSCHAU.

F. Paukert, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. II. Das Etschthal. 32 Tafeln (29/42 cm) mit erläuterndem Text. Leipzig, E. A. Seemann. 1890. Preis M. 12.—

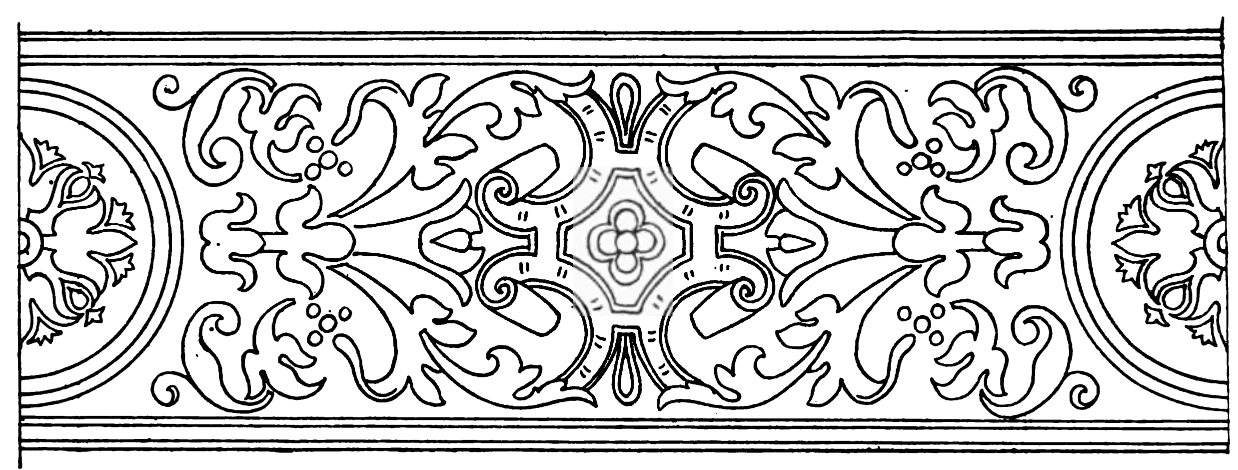
F. S. Wie nicht anders zu erwarten stand, hat der erste Teil der *Paukert*schen „Zimmergotik“ eine günstige Aufnahme gefunden, was den Herausgeber veranlasste, seinen ursprünglichen Plan zu ändern. Der versprochene zweite Teil (Nordtirol) wird nun erst späterhin als dritte Abteilung erscheinen, während der vorliegende Band sich nochmals mit Südtirol befasst. Angesichts des trefflichen Inhaltes kann man sich hierüber nur freuen und wünschen, dass Nordtirol eine gleich ausgiebige Quelle sein möge, so dass wir statt zwei Teile schliesslich deren vier erhielten.

In vorzüglicher Wahl und Darstellung werden die verschiedensten Dinge wiedergegeben: Täfelungen Decken, Thüren, Schränke, Tische, Truhen, Chorgestühle, Öfen, Fliesen, Beschläge u. s. w., wie sie sich in Meran, Bozen, Schloss Enn, Freudenstein, St. Valentin und anderorts finden. Für Architekten und Kunstgewerbler sind die Paukertschen Veröffentlichungen von hohem Wert. Die neugotische Innenausstattung hat sich lange genug auf falschen Pfaden bewegt, indem sie ihr Dekorationssystem mit Vorliebe der gotischen Steinarchitektur entnommen hat, wobei dann zum Teil recht wunderliche und nebenbei noch sehr ins Geld laufende Dinge entstanden sind. Es soll ja nicht gesagt werden, dass man diese alten Vorbilder unmittelbar für unsere veränderten Verhältnisse verwerten oder „umkomponiren“ soll; aber jedenfalls steht fest, dass dieses Material eine Fülle höchst brauchbarer Motive bietet und vor allem wird sich vieles lernen lassen in Bezug auf richtige Anpassung der Verzierung an das Material. Jeder Stoff erheischt seine eigene Technik, seinen für ihn bezeichnenden Formalismus, und gerade das ist es, was wir Neuern im Drange der Zeit leider vielfach zu wenig berücksichtigen.

Möge der findige Herausgeber noch recht vieles dem Schosse der Verborgenheit entreissen.



Aus Paukert: Zimmergotik.



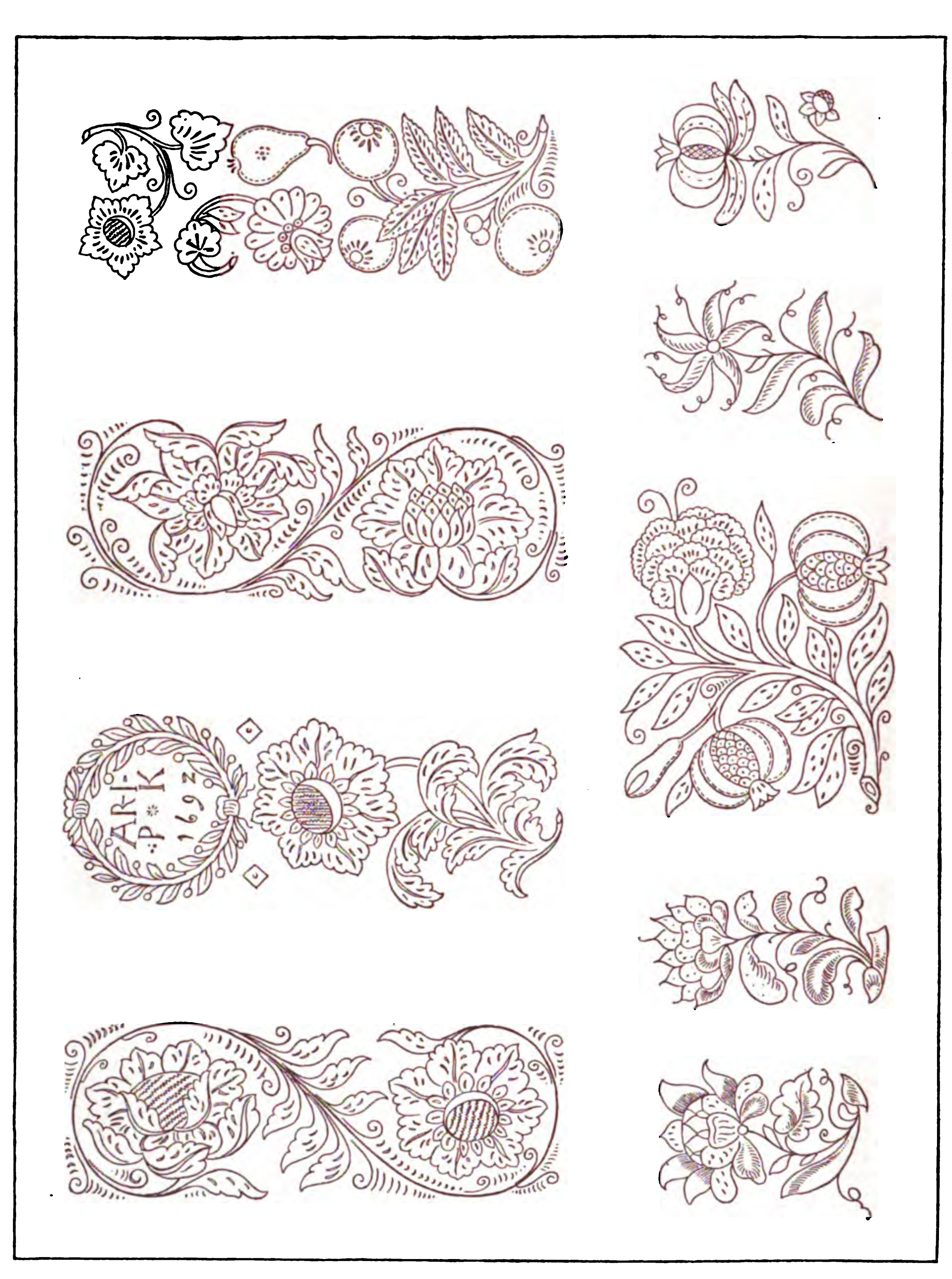
Verkleinerte Abbildung aus: HEIDEN, Motive.

Max Heiden, *Motive. Sammlung von Einzelformen aller Techniken des Kunstgewerbes als Vorbilder und Studienmaterial.* — 30 Doppelhefte von je 10 Blatt; Subskript.-Preis 2 Mark pro Heft. gr.-Fol. Leipzig 1890. Verlag des litterar. Jahresberichts (Artur Seemann).

A. P. — Das Unternehmen, mit dem Herausgeber und Verleger im vorliegenden Hefte an die Öffentlichkeit treten, bildet im gewissen Sinne eine Ergänzung zu den verschiedenen Sammelwerken, welche die Erzeugnisse des Handwerks früherer Zeiten wiedergeben, vor allem des trefflichen Formenschatzes von Georg Hirth. Nur geht es weiter. Bei jenem handelt es sich um Wiedergabe der betreffenden Stücke in ihrer Gesamtheit. Die vorliegende Publikation giebt nur Einzelheiten. Die Absicht, welche den Herausgeber dabei geleitet hat, spricht er im Titel selbst aus: er will *Motive* geben, dem Handwerker das Aufsuchen dekorativer Einzelformen erleichtern, ihm ornamentales Material bieten, welches soweit vorgearbeitet ist, dass er es meist ohne weiteres gebrauchen kann. Das Werk soll gewissermassen den Verkehr vermitteln zwischen den grossen Sammelwerken und den Museen auf der einen und den Handwerkern auf der andern Seite. Wenn es bei der Überfülle des Materials überhaupt kaum möglich ist, sich ohne Anleitung heute in den Museen zurecht und ohne viel Zeit- und Arbeitsverlust das herauszufinden, was man gerade braucht, so bieten die grossen Sammelwerke zwar eine meist verständig getroffene Auswahl zur Anregung und Belehrung, aber es ist in der Anlage derartiger Sammlungen begründet, dass sie sich auf Einzelheiten wenig einlassen. Daneben haben wir dann Spezialwerke, wie für Schlosser, Holzschnitzer, Lederarbeiter, Textilarbeiter etc., welche schon eher Details bringen.

Das vorliegende Werk nun geht weiter. Es bietet aus dem grossen unermesslichen Gebiet des Flachmusters, wie es fast in allen Techniken zu allen Zeiten und in allen Ländern auftritt, ausschliesslich *Einzelformen.* Man brauchte bei der überreichen Fülle der uns erhaltenen Kunstgegenstände die Schätze nicht zu suchen: es galt hier nur zu heben, auszuwählen mit Rücksicht auf praktische Zwecke, auf das Bedürfnis unseres modernen Handwerks. Und man ist bei Durchsicht der ersten Lieferungen schon überrascht, welch erstaunliches Material an bisher unbenutzten Motiven hier zusammengebracht ist. Dass der Vorsteher und sorgliche Hüter der Berliner Textilsammlung Stoffe und Stickereien für sein Werk in ausgiebigster Weise heranziehen würde, kann man sich denken, und neben manchen Unbekannten begrüsse ich auch sehr viele liebe Bekannte: aber nun sofort zu sagen, woher stammt dies Motiv, das ist mir oft beim besten Willen nicht möglich. Und welcher Schatz an den liebenswürdigsten, dankbarsten und brauchbarsten Motiven in den Gravirungen ganz unscheinbarer Zinnteller, den Elfenbeinintarsien und Malereien unbedeutender Kästchen, in den Pinseleien auf dem Bauerngeschirr u. a. enthalten ist, das wird erst beim Durchblättern der vorliegenden Tafeln klar. Ich bin überzeugt, diese „Motive" werden viele, die bisher geglaubt haben, ihnen entgehe so leicht bei Studien in einem Museum nichts, die beruhigende Gewissheit gewähren, dass dem nicht so ist und dass sie an manchem unachtsam vorüber gegangen sind, was wohl der Beachtung und Betrachtung wert wäre. Zu diesen Betrachtern und Beobachtern gehört z. B. — der Referent.

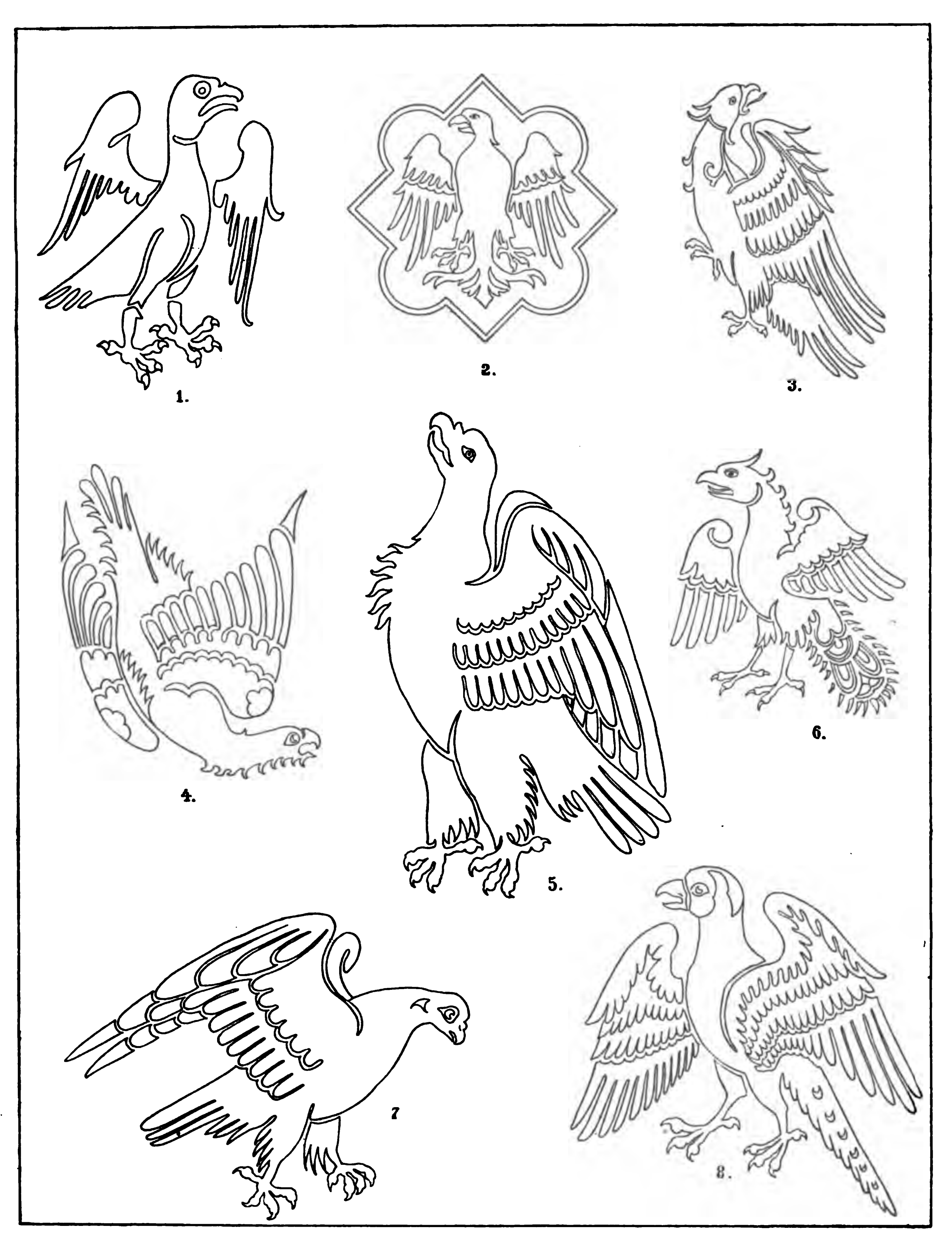
Der Herausgeber hat in den Kreis seiner Publikation alle ornamentalen Formen gezogen, wovon er eine zweckmässige Verwertung in unseren Tagen



Zinngravirungen aus Süddeutschland.

Ende des XVII. Jahrhunderts.

Verkleinerte Probetafel aus dem Werke Heiden, Motive.



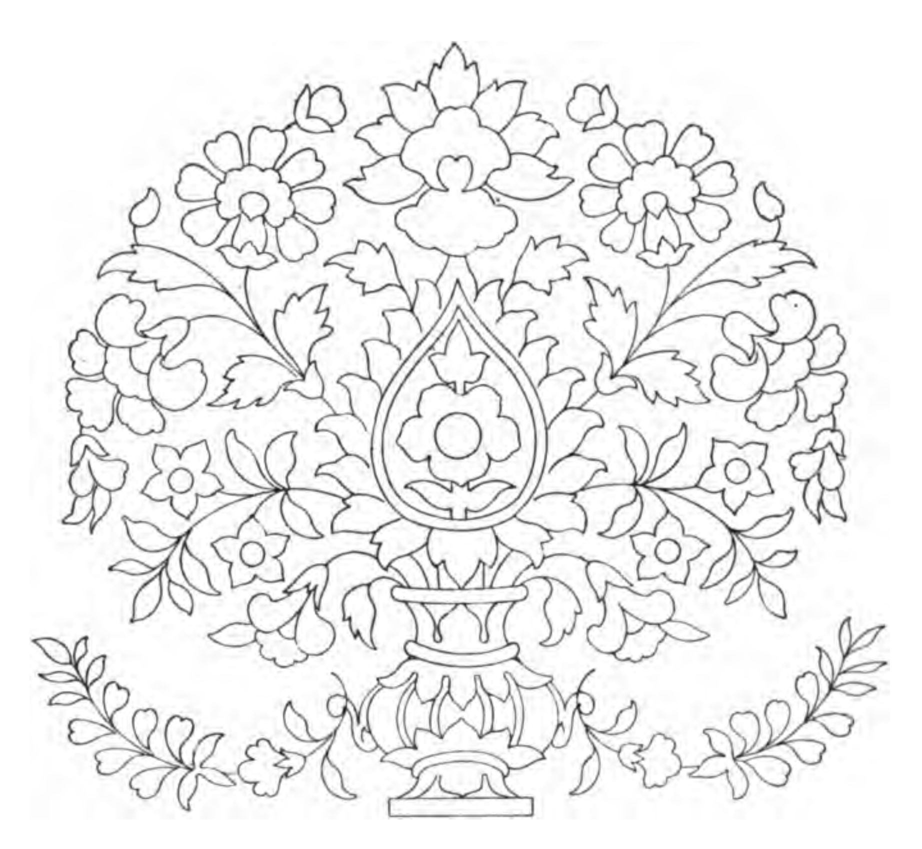
Orientalische und italienische Weberei.

XIII. und XIV. Jahrhundert.

Verkleinerte Probetafel aus dem Werke HEIDEN, MOTIVE.

annehmen konnte: von den Naturformen an, durch stilisirte Pflanzen, Arabesken, Grotesken und geometrische Ornamente bis zu den stilisirten Bestien aller Art. Er hat diese Ornamente in einfacher Umrisszeichnung gegeben, ohne Andeutung von Farbe, und so für alle möglichen Zwecke sofort verwendbar gemacht. Freilich — ob es sich nicht empfohlen hätte, etwa durch Strichlagen, Ton oder Ähnliches wenigstens Farben*werte* anzudeuten, darüber liesse sich wohl noch reden. Für manchen Benutzer, namentlich in kleineren Orten, wo oft die Anschauung bezüglich der Farbe fehlt, wäre es gewiss von Vorteil gewesen. Die Konturzeichnung selbst ist über alles Lob erhaben, von höchster Treue und Korrektheit, mit einem Verständnis gegeben, welches nur eine langjährige Übung vermittelt und daher die Tafeln auch zu sehr geeigneten Vorlagen in Schulen machen dürfte. Der Herausgeber war dabei in erster Linie auf die Mitarbeit des Herrn *Albert Weiss,* I. Restaurator am kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, angewiesen, dessen ausgezeichnete Leistungen auch hier Erwähnung finden müssen.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass das Unternehmen in weiten Kreisen Anklang finden wird, die Tafeln ihren Einzug in Werkstätten und Schulen halten und dort als willkommenes und bequemes Schatzkästlein sich viele Freunde erwerben werden. Gleichzeitig aber dürften die strengen und korrekten Zeichnungen zum sorgfältigen Studium alter Kunstwerke anregen und das „sehen lernen“ befördern. So harrt des Werkes eine vielseitige Aufgabe: möge es sie glücklich lösen und dabei reichlich Unterstützung finden.



Verkleinerte Abbildung aus: HEIDEN, Motive.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Leipzig. Vom 27. bis 29. September tagten in Leipzig die *Delegirten der Kunstvereine*, über deren Verhandlungen wir im nächsten Hefte einen ausführlichen Bericht bringen werden. Bemerkenswert war für alle Teilnehmer des Festmahls am 28. September die Tischrede des Herrn Geheimrats *Lüders*, welche in grossen Zügen die in den letzten 20 Jahren erreichten Fortschritte auf dem Gebiete des Kunstgewerbes kennzeichnete. Er wies unter andern darauf hin, dass die gegenwärtigen Wohnungseinrichtungen der wohlhabenden Familien weitaus reicher und schöner zu sein pflegen als die, welche die ersten Patrizierfamilien vor 20 Jahren besassen. Indem Herr Geheimrat Lüders die Erinnerungen an seine Leipziger Studienzeit wachrief, hob er hervor, dass die Wohnungseinrichtungen von heute im Vergleiche gegen die besten der damaligen Zeit wahre Palastausstattungen genannt zu werden verdienten. Alsdann zog der Redner interessante Parallelen mit dem noch immer überlegenen westlichen Nachbarlande und wies darauf hin, dass die vorzüglichsten Ausstattungsstücke einstweilen noch immer aus Paris bezogen werden, weil dies derjenige Platz ist, wo man sie fertig vorfinden kann. An die Schilderungen von einst und jetzt schloss der Redner die eindringliche Mahnung, nicht zu erschlaffen in den Bestrebungen um den Fortschritt des nationalen Kunstgewerbes, das nicht in wenig Jahren zur höchsten Höhe geführt werden könne, sondern steter emsiger Arbeit bedürfe. Denn die gegenwärtige Zeit, so fuhr der Redner unter lebhaftem Beifalle fort, arbeite ja nicht für sich, sondern das, was sie erreiche, komme späteren Geschlechtern zu gute, für die zu arbeiten eine nationale Pflicht sei.

Die treffliche lichtvolle Ansprache des in leitender Stellung befindlichen, für die Entwickelung des deutschen Kunstgewerbes rastlos thätigen Mannes verdient besonders hervorgehoben zu werden angesichts der ewig wiederholten Klagen und Nergeleien unthätiger Beobachter der gegenwärtigen Bewegungen, die missvergnügt nach einem neuen Stile verlangen, nicht bedenkend, dass ein Stil sich nur langsam und unter emsiger Entfaltung der nationalen Kräfte entwickeln kann.

Kopenhagen. Ein lange geplantes Unternehmen scheint jetzt in Kopenhagen seiner Ausführung nahe zu kommen: Die Begründung eines *Kunstgewerbemuseums.* Zwar bieten die überreichen und musterhaft verwalteten Sammlungen Kopenhagens Künstlern und Handwerkern nach allen Richtungen Anregung und Belehrung, aber es fehlte bisher ein die praktische Richtung betonendes Institut, welches man in dem Museum schaffen will. Zunächst handelt es sich um Begründung einer Sammlung, die sich z. T. aus Leihgaben zusammensetzen und durch Leihausstellungen ergänzen muss. Sodann Errichtung einer Bibliothek im Anschluss an die bereits vorhandene Bibliothek des „Industrievereins". Vorträge, Publikationen, Preisaufgaben, Wanderausstellungen, sollen das Band zwischen Museum und Handwerk bilden. Ein Vorstand von 18 Mitgliedern und ein Ausschuss von vier Mitgliedern werden die Angelegenheiten des Vereins und Museums regeln; letzterem soll ein Inspektor vorstehen, ihm zur Seite ein Bibliothekar. An Mitteln zur Errichtung und Unterhaltung sind verfügbar: 6000 Kronen Jahresbeitrag vom Industrieverein, vorläufig auf 10 Jahr bewilligt. Die Zinsen ($4\frac{1}{2}\%$) von dem „Ny Karlsberg Museums Legat" des bekannten Kunstmäcen Jacobsen im Betrag von 100000 Kronen, ein Teil des Überschusses der Nordischen Ausstellung 1888, ein Zuschuss von dem Komitee für die dänische Abteilung der Pariser Weltausstellung 1889; endlich erhofft man vom Staat und der Stadt Zuschüsse, wie erhebliche Mitgliederbeiträge. Wir begrüssen das Unternehmen mit Freuden und wünschen ihm alles Gute.

Flensburg. Am 1. Oktober d. J. wird vom Ministerium durch eine jährliche Beihilfe unterstützt, unter Leitung des Herrn H. Sauermann eine *Lehrwerkstatt und Meisterschule für Kunsttischler und Bildschnitzer* ins Leben treten, die bezweckt, junge Handwerker durch systematisch eingerichtete Lehrkurse zu künstlerisch und praktisch tüchtigen Geschäftsleuten heranzubilden. Die Schule wird dieses Ziel *durch engste Verbindung des theoretischen Unterrichts mit der praktischen Thätigkeit* zu erreichen suchen. Die kunstgewerbliche Ausbildung soll durch Zeichnen und Modelliren, die praktische Durchbildung dagegen durch eine geregelte Werkstattunterweisung wie durch gründlichen Unterricht in der gewerblichen Buchführung und in der Kalkulation der in der Schule gezeichneten oder praktisch ausgeführten Gegenstände erstrebt werden. Die Schule wird sowohl jungen Handwerkern, die die Lehre verlassen, wie älteren Gehilfen mit guter praktischer Durchbildung Gelegenheit zur Weiterbildung darbieten. Die Zulassung in die Anstalt kann nur eine beschränkte sein und wird von der bisherigen Führung des Betreffenden, von seiner praktischen Ausbildung und seinen Vorkenntnissen im Zeichnen abhängig gemacht werden. Besonders gut veranlagte junge Leute können ausnahmsweise gleich nach der Konfirmation als Bildschnitzlehrlinge Aufnahme finden. Der Lehrkursus dauert zwei Jahre, für etwa eintretende Bildschnitzerlehrlinge vier Jahre. Schulgeld wird nicht entrichtet: genügend praktisch vorgebildeten Gehilfen wird freier Unterhalt gewährt. Der 22stündige theoretische Unterricht in der Woche wird hauptsächlich Freihandzeichnen, Fachzeichnen und Modelliren, ausserdem geometrisches Zeichnen, Schattenlehre, perspektives Zeichnen, Formenlehre und Zeichnen im Gewerbemuseum, gewerbliche Buchführung und Kalkulation, den Anforderungen des Berufs entsprechend, umfassen. Die praktische Thätigkeit in der Werkstatt, 48 Stunden die Woche, wird nach Möglichkeit darauf gerichtet sein, die in der Schule hergestellten Zeichnungen praktisch auszuführen. In möglichst wechselnder Folge sollen den Schülern die verschiedensten Arbeiten zur Ausführung übergeben werden, auch wird auf eine der modernen Anschauung und dem modernen Gebrauch entsprechende Umgestaltung alter guter Vorbilder und auf Anwendung und Übung alter Techniken der Kunsttischlerei besonders Gewicht gelegt werden. Das mit vortrefflichen alten Vorbildern hauptsächlich norddeutscher und niederländischer Kunsttischlerei und Bildschnitzerei reichlich ausgestattete städtische Gewerbemuseum wird für den Unterricht ausgiebig benutzt werden.

Rd. *Nürnberg.* Dem *Jahresbericht des Bayerischen Gewerbemuseums* für 1889 entnehmen wir folgende Mitteilungen. Auch hier beginnt der Bericht mit der Klage über Raummangel und die geringe Aussicht, zu besseren Zuständen zu gelangen. Wer übrigens die jetzigen Zustände

am Museum kennt, wird die Klagen und Rufe nach Abhilfe nur allzu berechtigt finden. Eine Vermehrung der Sammlungen hat nur im bescheidenen Masse stattgefunden, wofür 6127 M. aufgewandt wurden. Die Sammlung zählt jetzt 7425 Inv.-Nrn. Den Hauptwert hat das Institut stets auf die vortreffliche Vorbildersammlung gelegt, deren Wirksamkeit sich stetig erweitert. Die Besucherzahl betrug 9000 Personen. Gesondert davon ist mit 5740 Personen der Besuch der Bibliothek angegeben. Letztere umfasst z. Z. 5127 Werke in 11 401 Bänden. — Die Beziehungen des Museums zu den auswärtigen Vereinen hat sich sehr lebhaft gestaltet: durch Verleihungen, öffentliche Wandervorträge etc. ist sein Einfluss ein weit reichender geworden.

Rd. Die Bedeutung der Galvanoplastik und ihre stetig zunehmende Verwendung im Kunsthandwerke giebt uns ein Recht, auch an dieser Stelle auf ein Buch hinzuweisen, in dem jeder Interessent vielfache Belehrung und mannigfache Ratschläge finden wird. Es ist das Buch von *Hub. Steinach* und *Georg Buchner*, Die galvanischen Metallniederschläge und deren Ausführung (Berlin 1890, S. Fischers Verlag, Preis in Kal. geb. 5 M.). Besonders wird die IV. Abteilung, die die Überschrift „Praktischer Teil“ führt, und die grössere Hälfte des Buches ausmacht, unsern Lesern willkommen sein. Denn hier wird neben der Galvanoplastik auch die Galvanostegie ausführlich behandelt und das lange Kapitel vom Färben der Metallarbeiten, der Patinirung, die Legirungen und die dadurch zu erzielenden Färbungen erörtert.

Graz. Über die „Steiermärkische allgemeine Landes-Ausstellung“ welche am 3. August eröffnet wurde, entnehmen wir dem Ob. St. Bl. folgendes. Wenn wir die heurige Ausstellung der Gruppe „Kunstindustrie“ mit jener vor zehn Jahren vergleichen, so können wir freudig gestehen, dass während dieser Zeit in unserem Heimatslande ein ganz gewaltiger Fortschritt zu verzeichnen ist, und dass besonders einige Zweige des Kunstgewerbes einer schönen Blüte entgegengehen, wie sie in der Steiermark seit Jahrhunderten nicht zu verzeichnen ist. Die erste Blütezeit des Kunstgewerbes in der grünen Mark fällt in das 16. und 17. Jahrhundert. Tüchtige Meister schufen damals namentlich auf den Gebieten der Kunstschlosserei und Kunschtischlerei zahlreiche mustergültige Werke und Adel und Bürgertum wetteiferten die Künstler zu fördern und sich ihr Heim mit ihren Arbeiten zu schmücken. Selbst im weltfernen Gebirgsthale findet man in Bauernhäusern heute noch manch kunst- und gewerbliches Kleinod aus jenen Tagen, das man nach den heutigen Verhältnissen dort am wenigsten vermutet hätte. Aber andere Zeiten kamen und unter ihrem Drucke verfielen Kunst und Geschmack; erst in unseren Tagen machte sich eine Wendung zum Besseren bemerkbar. In Graz kann man den Eintritt der neuen Zeit ziemlich genau von der Gründung des Kunstgewerbevereines (1865), den später die Staatsgewerbeschule zur Seite tritt, an datiren. Die grosse öffentliche und private Bauthätigkeit in der rasch aufblühenden Stadt, das Niederlassen zahlreicher wohlhabender Fremder boten diesen Bestrebungen ein günstiges Feld. Aber alles wäre freilich umsonst gewesen, wären nicht die rechten Männer am rechten Orte gestanden. Wir nennen hier vor allen den Gründer des Kunstindustrievereines, Direktor Essenwein, den ersten Direktor der Staatsgewerbeschule, Ortwein, den an dieser Anstalt als Professor wirkenden jetzigen langjährigen Kustos des Kunstindustrievereines und des Landes-Museumvereines, Professor Lacher. Namentlich dieser ist es, der während der letzten Jahre den grössten Einfluss auf die günstige Fortentwicklung des Kunstgewerbes genommen hat, der rastlos bemüht war, sowohl durch eigenes künstlerisches Schaffen, wie durch eifriges Sammeln der im Lande zerstreuten alten mustergültigen Schöpfungen dem Gewerbe die nötige Anregung zu bieten. Wie sehr ihm und anderen Gleichstrebenden diese Mühe gelohnt wurde, zeigt die heurige, von ihm installirte Ausstellung, die gerade in dieser Gruppe nahezu nur von steierischen Ausstellern beschickt ist. Einen breiten Raum nehmen die Zimmerausstattungen ein, die alle Stilepochen wiedergeben von der Renaissanceperiode bis zum Rokoko. Daneben einzelne Prunkmöbel, wozu die in der Steiermark ehemals blühende Intarsiatechnik den Schmuck vielfach hergeliehen hat. Auf einer hohen Stufe steht auch die Thonindustrie; insbesondere reicht der treffliche Ruf der Grazer Öfen weit über die Grenzen der Monarchie. Treffliche Leistungen bietet die Majolikafabrik L. R. Schütz in Liboje bei Cilli, die sehr schönes Geschirr Nippes, Lampen u. a. ausgestellt hat. Unter den Metallarbeiten ragen hervor: Schmucksachen und treffliches Zinn, geätzt und mit Reliefs, Bronzeguss, Email. Lederschnittarbeiten treffen wir auch hier. Unter den Stickereien seien besonders genannt die altdeutschen Leinenstickereien des Ausseer Hausindustrievereins, denen sich manche gute Arbeit von einzelnen Damen sowohl wie verschiedener Ateliers an schliesst.

Pforzheim. Der Kunstgewerbeverein ist, wie wir dem Jahresbericht für 1889/90 zum Teil wörtlich entnehmen, in seiner ganzen Entwickelung soweit gediehen, dass Stillstand und Rückgang kaum zu vermeiden sein werden, wenn es nicht gelingt, die Lokalfrage in zweckdienlicher Weise zu lösen. Wie die Schule, ebenso leidet der Kunstgewerbeverein ganz empfindlich am Mangel geeigneter Räumlichkeiten. Zwar sind dem Verein schon seit 1877 ein kleines Zimmer für seine Bibliothek und vorübergehend der sogenannte Festsaal zur Verfügung gestellt worden. Allein schon längst sind diese Räume ungenügend geworden, denn inzwischen hat sich die Zahl der Mitglieder vervierfacht und ist eine Vorbildersammlung im Werte von 10000 M. herangewachsen. Alle Erwerbungen, die dazu bestimmt sind, in den verschiedenen Fabriken als Vorbilder zu dienen, müssten geordnet in einer ständigen Ausstellung untergebracht sein; statt dessen werden sie nach ein- oder zweimaliger Ausstellung wieder in Kisten verpackt. Der Verein hat in einer Denkschrift an den Stadtrat darzuthun versucht, wie nahe die weitere Entwicklung Pforzheims als tonangebender Bijouterieplatz davon berührt sein würde, wenn dem Verein geeignete Räume im Kunstgewerbeschulgebäude zur Etablirung seiner Vorbildersammlung für die Zwecke der Edelschmuckfabrikation recht bald eingeräumt würden. Bei den nahen Beziehungen, welche den Kunstgewerbeverein mit der Kunstgewerbeschule verbinden und dem erfreulichen Aufschwung, den beide Institute genommen haben, ist es erklärlich, dass beide auf einander angewiesen und in ihrem Fortgang zum Teil auch von einander abhängig sind. Der Verein hat im abgelaufenen Jahre auf der Pariser Ausstellung Erwerbungen im Betrage von 2353 M. gemacht, um das Bemerkenswerteste, was dort in der Bijouterie- und Juwelenbranche sich kaufen liess, in die hiesigen Fabriken zum Studium und zur Nacheiferung geben zu können. Längst hat der Kunstgewerbeverein es als seine unerlässliche Pflicht erkannt, das kaufende Publikum in belehrender, zweckdienlicher Art auf die Erzeugnisse der Gold- und Juwelenbranche aufmerksam zu machen und den Sinn für gute und geschmackvolle Arbeit zu wecken und zu pflegen. Ein allgemeines Konkurrenzausschreiben für ganz Deutschland hatte die Einsendung von 393 Entwürfen zur Folge und zwar aus Hanau, Gmünd, Berlin, München, Dresden, Gablonz und

von einer grossen Anzahl der Mitglieder. Es wurden Entwürfe eingekauft im Betrage von 806 M., von welchen vorerst ein Musterblatt zusammengestellt wurde, welches demnächst als Beilage eines der ersten Modejournale in die Welt gehen wird. Zur Anregung und Belehrung der Mitglieder hat eine Reihe von Vorträgen stattgefunden, die jeweils gut besucht waren. Die Bibliothek hat eine reichliche Vermehrung erfahren und wird fleissig in Anspruch genommen. Mit freudiger Genugthuung darf der Rechenschaftsbericht die gedeihliche Fortentwickelung des Vereins in allen den verschiedenen Zweigen seiner Thätigkeit konstatiren. Es gilt dies insbesondere von der Thatsache, dass innerhalb der Mitgliederschaft die Zahl derer in raschem Wachsthum begriffen ist, welche den Bestrebungen des Vereins mit Liebe, ja mit Begeisterung huldigen. Die Einrichtung zwangloser wöchentlicher Zusammenkünfte zum Zweck gegenseitiger Belehrung und Anregung, welche aus der eigenen Initiative der Mitglieder hervorgegangen sind, haben sich vortrefflich bewährt. In ihnen hat eine Reihe tüchtiger, schaffensfreudiger Kräfte einen Mittel- und Stützpunkt gefunden, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Die Einnahmen betrugen 1889 6700 M., darunter 5600 M. Mitgliederbeiträge, die Ausgaben 6400 M. Das Vermögen am 1. Jan. 1889 4715 M.

P. *Brünn.* Der Jahresbericht des *Mährischen Gewerbemuseums* für 1888/89 giebt in umfassender Weise und übersichtlicher Anordnung genaue Auskunft über die Entwicklung des Instituts. Danach wurde die Sammlung um 265 Nummern vermehrt, welche sich auf fast alle Abteilungen verteilen. Der heutige Bestand beträgt 6739 Objekte unter 6576 Inventarnummern. — Die Bibliothek erfuhr einen Zuwachs von 191 Nummern; sie zählt zur Zeit 1938 Werke. Der Besuch der Sammlungen betrug 1888 47177 Personen, 1889 dagegen aus Anlass der Kaiserjubiläumsausstellung 105221 Personen. Die Bibliothek wurde 1888 von 5190 Personen besucht. Vorlesungen fanden 1888 20 statt vor 3314 Zuhörern. Die Zahl der Gönner des Museums, welche demselben ausserordentliche, zum Teil recht erhebliche Zuwendungen gemacht haben, nimmt fortwährend zu: so wurden dem Museum in den letzten sieben Jahren allein bar — ohne die geschenkten Kunstgegenstände — 102000 Gulden zugeführt! Durch die Erweiterung des Gebäudes sind die Verwaltungskosten sehr erheblich gestiegen, so dass die laufenden Einnahmen nicht mehr zur Deckung der Ausgaben hinreichen. Sicher werden sich wie bisher Freunde des Institus finden, die ihm neue Einnahmequellen eröffnen.

Basel. Der Bericht der Kommission für das Gewerbemuseum 1889 beklagt — wie alle Berichte über ähnliche Institute — zunächst den Mangel an geeigneten Räumen und den Aufschub des projektirten Neubaues. Die Erwerbungen für die Mustersammlung waren nicht allzu zahlreich, dagegen hat die Bibliothek bedeutende Vermehrungen erfahren, durch Ankäufe sowohl als Geschenke. Die Frequenz des Instituts belief sich im Ganzen auf 2986 (!) Personen, die Ausgaben auf nahe 18000 Fr., so dass jeder Besucher dem Institute 6 Fr. kostet!

R. *Die Verwendung der Münze in der Dekoration.* In der Zeitschrift für Numismatik (herausgegeben von A. v. Sallet. Bd. XVII, S. 198) veröffentlicht *E. A. Stückelberg* unter obigem Titel einen Aufsatz, dem wir folgendes als für die Leser unseres Blattes von Interesse entnehmen. Die antiken Münzen bilden einen in allen Kulturstaaten Europas massenhaft noch erhaltenen Überbleibsel und Bestandteil der Kunst des Altertums. Als solche haben sie sich, insbesondere die römischen Münzen mit den Kaiserköpfen, einer ausgedehnten Verwendung in der Plastik der Renaissance erfreut. Gemmen- und Stempelschneidern, Bildhauern und Architekten boten sie willkommene Muster. Vor allen ist es die Goldschmiedekunst, welche die Münze oder Medaille ausgiebig verwendete. Besonders üblich war im Altertum der Brauch, Münzen aus edlen Metallen an Stelle von Gemmen an Ringen zu tragen. Ferner setzte man ganze Armspangen daraus zusammen, man verwendete sie als Einsatz an Gürteln, Spangen, Gefässen, als Brust- oder Halsschmuck. Auch die Zeit nach der Völkerwanderung wusste die Münze als Zierat zu schätzen; das bezeugen die Votivkronen der Westgoten und die Siegelringe der Franken. Selbst die Könige trugen ein Halsband von gehenkelten oder durchbohrten Münzen. Viel weitere Ausdehnung fand die Verwendung der Münzen im späteren Mittelalter und in der Renaissance. Sie wurden eingelassen in alle Arten von Geräten kirchlicher und weltlicher Bestimmung oder angehängt. Vergoldete Brakteate wurden auf Prunkgewändern aufgenäht oder als Votivgegenstände an Monstranzen gehängt. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden in der Schweiz die „Batzen" mit Stielen versehen und zu Löffeln umgewandelt, römische Grossbronzen und Paduaner, mit Reifen umgeben, zu Brettsteinen benutzt. Entzweigeschnittene und gehöhlte Thaler dienten zur Aufnahme von Miniaturgemälden, Porträts oder Wappenbildern. Im Schwarzwald mussten Goldgulden und Dukaten die Rolle von Knöpfen an den Sonntagskleidern der reichen Bauern vertreten, was noch heute Brauch ist. Aber auch die Reproduktion durch Abdruck oder Abguss wurde dekorativ verwandt. Schon die Thonwarenindustrie des Altertums kannte diese Verwendung, wie die Thonlampen der Römer bezeugen, auf deren Oberseite ein Aureus oder Denar abgedrückt ist. Ebenso findet man Abdrücke auf den Gefässen der deutschen Steingutfabrikation. Ebenfalls nur als Dekoration und nicht als Datirung sind die Münzabdrücke auf Glocken, wo sie meist als Interpunktion, seltener isolirt auftreten. Der heutige Gebrauch von Münzen und Medaillen als Orden, Berlockes u. s. w., der bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht, ist bekannt.

Die Firma *J. M. Heberle* (Lempertz Söhne) in Köln versteigert vom 20.—22. Oktober die reiche kunstgewerbliche Sammlung des verstorbenen Strassburger Dombaumeisters *August Hartel.* Sie umfasst Möbel, Töpfereien, Bronze-, Eisen- und Zinnarbeiten, Gläser und Glasmalereien, Miniaturen, Gemälde, Schnitzereien u. s. w. Von dem hohen Wert der Sammlung geben die zwölf Lichtdrucke des Katalogs eine Vorstellung, welche vor allen Dingen reich an kostbaren geschnitzten Möbeln ist. Wertvoll sind ferner die Töpfereien, Siegburger, Raerener und nassauischen Fabrikate. Unter den Eisenarbeiten finden wir eine gewählte Sammlung von Schlüsseln, unter den Zinnarbeiten Schüsseln von reichster Arbeit. Die ganze Sammlung umfasst 453 Nummern.





AUS DEM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU KÖLN.

VON *ARTHUR PABST.*

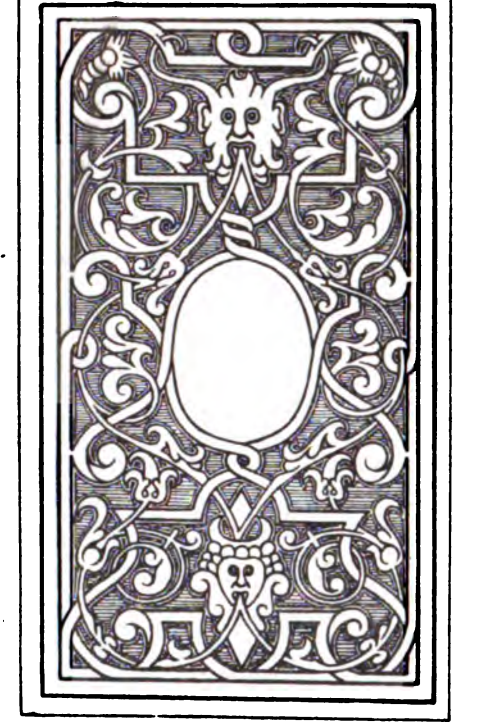
II. Lederarbeiten.

ER Verbandstag der deutschen Buchbinderinnungen, der während des August in Köln tagte und die damit verbundene Fachaustellung boten dem Kunstgewerbemuseum Anlass seinen Besitz an Lederarbeiten, die sonst zum grösseren Teil wegen Raummangel verpackt liegen, auszustellen. Eine derartige Fachausstellung giebt schon an sich, dann aber im Verkehr mit den eigentlichen Fachleuten, den Männern des Handwerkes, mannigfache Anregung; so war es auch hier. Es schienen mir einige dieser Betrachtungen nicht unwert, auch an dieser Stelle weiteren Kreisen mitgeteilt zu werden.

In erster Reihe standen unter den ausgestellten Objekten die Büchereinbände. Die Sammlung vor zwei Jahren begonnen, zählt heute über hundert Einbände, ausgesuchte Stücke, so gewählt, dass möglichst neben den seit dem Beginn der Buchbinderkunst ausgebildeten verschiedenen Typen jeder einzelne Band in Technik oder Ornament eine Eigenart darstellt. Gänzlich ist dabei abgesehen von der Erwerbung grosser Massen, in denen einzelne Stücke ein halbes Dutzend oder mehr Male vertreten sind: das hat nach Vieler Erfahrungen gar keinen Zweck, und dient lediglich dazu, die Beschauer zu verwirren und dadurch von der Benutzung abzuschrecken. An zehn schlechten deutschen Schweinslederbänden mit Rollen und zehn mit Plattendruck ist nicht mehr, ja womöglich weniger zu lernen, als an je einem guten Exemplar jeder Art, das schliesslich nicht mehr kostet, als die zehn schlechten zusammen. Desgleichen habe ich beobachtet, wie allgemein anerkannt wurde, dass nur wirkliche Bücher vorhanden waren, d. h. keine abgerissenen Einbände. Ein Einband ist eben ohne Buch undenkbar: er existirt nur in Verbindung und Beziehung zum Buche. Es gehören dazu nicht bloss die Decken, sondern auch Rücken, Kapital und Schnitt. Und es lassen sich noch genügend Beispiele finden, wo alle diese Dinge in harmonischer und trefflicher Weise vereinigt sind. Freilich so harmlos wie früher darf man den Einbänden gegenüber auch nicht mehr sein. Paul Eudel meint noch, dass die Einbände des 18. Jahrhunderts am schwierigsten zu fälschen, übrigens erhaltene alte Stempel — z. B. die des köstlichen Einbandes vom Sacre de Louis XV. — wiederholt in Anwendung gekommen sein. Dagegen werden in Belgien und neuerdings in Italien (Bologna) in sehr geschickter Weise alte Einbände des 16. Jahrhunderts gefälscht, vielfach in der Weise, dass einfache oder geringe Bände durch nachträglichen Aufdruck von entsprechenden Stempeln zu höherer Würde berufen werden. So sah ich kürzlich einen Band, der durch Monogramme, Buchstaben und Namen zu einem Henri II. geschickt hergerichtet war. Falsche Venezianer und Grolier sind in letzter Zeit wiederholt aufgetaucht.

Am meisten erfeuten sich der Würdigung seitens der Buchbinder die guten Venezianer des 16., die Bände des 17., die französischen Maroquineinbände des vorigen Jahrhunderts. Dagegen fanden die deutschen Bände fast gar keine Gnade: man vermisst eben an ihnen, das, was heute jedem Lehrling, der solche Leistungen erstrebt, eingetrichtert wird: exakte Arbeit. Für die planlose und unegale Verwendung der Rollenstempel, die oft geradezu auf dem Kopfe stehen, findet man nur ein mitleidiges

Lächeln. Wird den deutschen Buchbindern in unserer Zeit, wo das Bücherkaufen noch nicht oder nicht mehr Mode ist, selten Gelegenheit geboten, ihre Leistungsfähigkeit an wirklich künstlerischen Einbänden darzuthun, so ist ihnen neben dem Studium der alten Einbände die Kenntnisnahme guter moderner französischer Einbände nicht dringend genug zu empfehlen. Ein Museum sollte daher auch von den Arbeiten der französischen Meister dieses Jahrhunderts: den Beltz-Niédré, Trauze-Bossonnet, David, Lortic, Chambolle-Duru u. a. einige Exemplare erwerben. Zeigt man einem Buchbinder eine derartige Arbeit, so kann er das auch — nur „es bestellt niemand solch einen Einband". Das letztere ohne weiteres zugegeben: in den meisten Fällen kann er es aber, wenn ein solcher Einband bestellt wird, doch nicht. Denn wenn man französische und deutsche Bände dieser Art vergleicht, wird der Unterschied sofort klar. Von der Stärke des Kartons an, bis zu den feinen Strichen auf den Kanten der Deckel zeugt alles von dem überlegenen Verständnis und Geschmack der Franzosen.



Einband, Plattendruck mit Vergoldung. Lyon, Mitte 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum, Köln.

Eine neue Anregung zum Schmuck der Handarbeit boten die orientalischen Einbände. Die genaue Kenntnis derselben verdanken wir der grossen Sammlung derartiger Arbeiten welche Dr. Bock im Orient zusammengebracht und dem Museum in Düsseldorf verkauft hat. Seitdem sind auch die übrigen deutschen Museen aus gleicher Quelle in Besitz z. T. sehr kostbarer orientalischer Einbände gelangt, so dass die Form und Technik im allgemeinen bekannt sind. Das Kunstgewerbeblatt brachte gleich nach Aufstellung der Düsseldorfer Sammlung einen Artikel von berufener Hand (Bd. IV, S. 63). Und welchen Nutzen das Studium dieser Kollection schon gestiftet hat, das beweisen eine Anzahl Einbände und Adressen, die aus Adams Werkstatt hervorgegangen sind. Wesentlich sind solche Erfolge dem Studium der alten Arbeiten zu danken, der vielfachen Anregung, die sie in künstlerischer und technischer Hinsicht gewähren.

Als eine besondere Gruppe von Einbänden sind die grösstenteils in Köln entstandenen Stockdruckeinbände zu nennen; es sind Schaflederbände, auf welche die in Holz- und Hornplatten geschnittenen Muster gedruckt sind. Mehrfach kommen Ornamente vor, meist aber figürliche Darstellungen aus der heiligen Geschichte; in den Umschriften nennt sich oft der Künstler, kölnische Meister öfter auch ein geistlicher Bruder in Wesel. Das Kölner Museum besitzt mehrere gute und schöne Exemplare derart, andere die Stadtbibliothek. Einige ausgezeichnete Einbände dieser Art sind, was nur wenig bekannt sein dürfte, in Lempertz „Bilderheften" in Abbildung wiedergegeben.

Nur wenige öffentlichen Sammlungen können sich des Besitzes grösserer Gruppen älterer Lederarbeiten rühmen, die wir heute als Kartonagearbeiten zu bezeichnen pflegen. Ausser dem Germanischen Museum kommt kaum eine Sammlung in Betracht. Leder ist eben „alle geworden", verbraucht, verkommen: denn Verwendung fand es in früheren Zeiten in ausserordentlich reichem Masse, viel mehr als in unserer Zeit, da es jenen manches heute verwendete andere Material ersetzen musste. Die Hoffnung, noch viel auf diesem Gebiete zusammenzubringen, ist heute gering. Dafür besitzt aber Köln in seinen Privatsammlungen noch eine überraschende Menge ausgezeichneter kleinerer Lederarbeiten: wie Kästchen mit Verzierungen in Lederschnitt, z. T. mit Bemalung und trefflichen Eisenbeschlägen, kleine Futterale, deren einige kürzlich bei Schnütgen (Zeitchr. für christl. Kunst II) veröffentlicht sind, u. a. mehr.

Ein hervorragendes Prachtwerk ist ein gotischer Kasten des 15. Jahrhunderts, wohl französische Arbeit, mit Eisenbeschlag und eingeritzten Ornamenten und Spruchbändern, im Besitz des Baron von Oppenheim. Diese alten Lederschnittarbeiten sind namentlich auch dem Studium aller derer zu empfehlen, die sich heute dilettantisch mit dieser hübschen Verzierungsart beschäftigen. Man geht viel zu weit in dem, was man dem Leder zumutet, namentlich

wird viel zu hoch getrieben, wodurch vielfach unschöne Wirkungen erzielt und die Brauchbarkeit der besonderen Gegenstände oft aufgehoben wird. Besonders gilt dies von den Stuhlsitzen und Stuhllehnen. Eine grössere Anzahl portugiesischer Stuhlbezüge, die das Museum kürzlich erwarb, sind lehrreiche Beispiele für richtige Verzierung derartiger Arbeiten. Hier ist das Leder fast nur geritzt und der Grund gepunzt, nur selten ist die Zeichnung der Muster leicht getrieben, aber so flach, dass es mehr eine Innenzeichnung ist.



Stuhlrücken. Leder geschnitten. Portugal. 17. Jahrh.

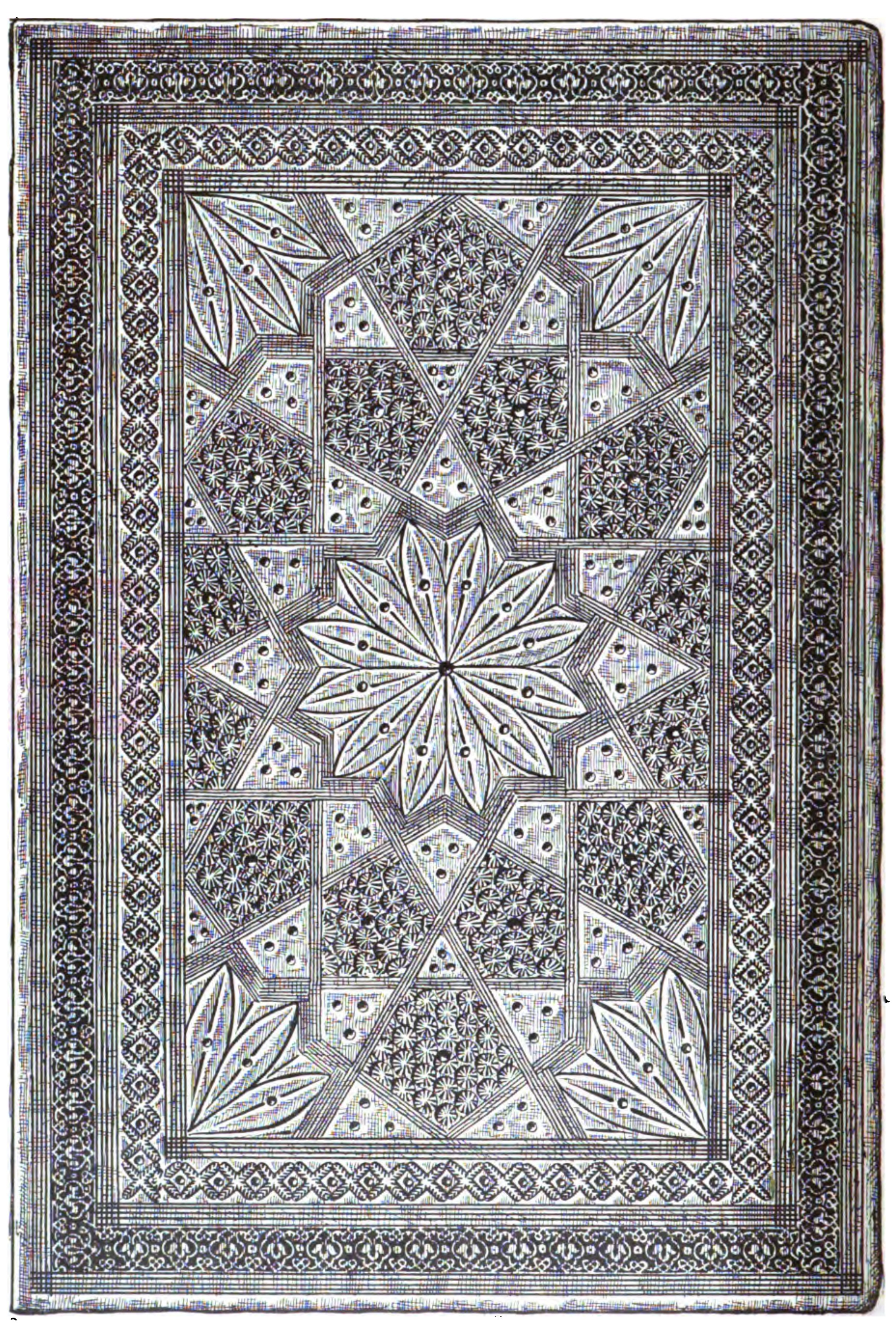
Eine ganz eigenartige Technik ist gelegentlich der Ausstellung zum erstenmal in einem alten Stück zu Tage gekommen: die *Lederschäl*-Arbeit. Eigentlich nur eine Stufe in der Herstellung des geschnittenen Leders, das sognannte „Fetzen“, ist sie auch selbstständig zu verwenden: im vorliegenden Fall zum Auskleben eines Kästchens aus dem 15. Jahrhunderts. Die Technik ist überaus einfach: auf dünnes Leder wird die Zeichnung aufgepaust, eingeritzt und der Grund vorsichtig abgelöst (vgl. Adam, Monatsschrift für Buchbinderei 1890, Heft 10, mit Abbildg.). Fachleuten sowohl, als Laien dürfte die Technik in ihrer Einfachheit willkommen sein.

Von späteren Arbeiten erregten besonderes Aufsehen bei den Besuchern zwei Stücke im Besitz des Museums, deren eines ein Futteral für eine Tischuhr (siehe Abb.) mit Verzierungen in Stempel und Linienvergoldung auf eine dem Grolier nahestehende Werkstätte schliessen lässt. Das zweite ist eine ganz ungewöhnliche Arbeit und rührt kaum von einem Buchbinder her; eher dürfte ein ausserordentlich geschickter Dilettant, der sich auch nennt: „hoc fecit Johannis Imbres filius“, der Verfertiger sein. Der Kasten, von dem wir in einem der nächsten Hefte eine farbige Abbildung bringen werden, ist mit blaugefärbtem Leder bezogen und mit vielen Bandverschlingungen und Arabesken im Stil des Peter Flötner bemalt. Auf dem Deckel und an der Vorderseite neben dem Schloss befinden sich in Gold Darstellungen aus der heil. Geschichte, die direkt von den Kupferplatten





Behälter für eine Tischuhr (Seitenansicht und Boden) mit Handvergoldung. Italien. 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum, Köln.



Orientalischer Einband. 16.—17. Jahrh. — Düsseldorf.



Orientalischer Einband. 17. Jahrh. — Düsseldorf.

auf das Leder gedruckt sind. Druck, Malerei und Beschläge sind von ausserordentlicher Feinheit.

Ist auch die Herstellung der Ledertapeten — echter und imitirter — nicht Sache der Buchbinder, so ist doch aus den alten Ledertapeten auch für den Handwerker unserer Zeit allerlei zu lernen. Weniger sind es die Ornamente, als vielmehr die Art der Behandlung des Leders durch Punzen und vor allem die Färbung, die lehrreich sind. Namentlich an den Farben können sich die Fabrikanten von geschnittenen Lederarbeiten ein Beispiel nehmen; denn die Polychromirung dieser Arbeiten ist oft ausserordentlich geschmacklos und hässlich. —

Ein kleiner Führer durch die zweite Sonderausstellung des Museums sollte namentlich den Laien das Verständnis der ausgestellten Objekte näher bringen und ihnen zeigen, welche Menge von Kenntnissen, Fertigkeiten, Mühe und Arbeit, Geduld und Hingebung nötig ist, einen kunstvollen Einband herzustellen. Nur diese Kenntnis vermag in den weiteren Kreisen der Besteller und Käufer einer Schätzung des Handwerks und seiner Leistungen wiederum Eingang zu verschaffen und damit eine Hebung desselben herbeizuführen.

Der fünfte Delegiertentag der deutschen Kunstgewerbevereine in Leipzig.

Am Abend des 27. September traten die Delegierten im kaufmännischen Vereinshause zusammen und wurden von den Vertretern des Leipziger Kunstgewerbemuseums begrüsst. Die Beratung der bereits bekannt gemachten Tagesordnung begann am 28. September vormittags, als Direktor *von Lange* aus München die erschienenen übrigen 22 Delegirten, welche 16 Verbandsvereine vertraten, mit warmen Worten begrüsste. Nachdem Direktor *von Lange* zum ersten, Baurat *Köhler* aus Hannover zum zweiten Vorsitzenden, Professor *Gmelin* aus München und Regierungsbaumeister *Knoch* aus Halle zu Schriftführern gewählt worden waren, erstattete der zuerst Genannte den Geschäfts- und Kassenbericht, aus dem hervorging, dass im September 1888 der Verband 21 Vereine mit zusammen 9542 Mitgliedern zählte. Seitdem war ein Verein (Neuhaldensleben) ausgeschieden, dagegen zwei neue Vereine (Breslau, 103 Mitglieder und das Gewerbemuseum zu Schw. Gmünd mit 309 Mitgliedern) neu aufgenommen; die Zahl der Mitglieder beträgt sonach nahezu 10000, nämlich 9983. Neue Vereine hatten sich nicht zur Aufnahme gemeldet, der Vorsitzende konnte daher gleich auf Punkt 6 der Tagesordnung übergehen, betr. Berichterstattung des Vorortes über die Erledigung der Beschlüsse des IV. Delegiertentags in München. In betreff des vereinigten Vorgehens der deutschen Kunstgewerbevereine geplanten auswärtigen Ausstellungen gegenüber wurde die Ansicht massgebend, dass jeweils eine Petition im Sinne der darauf bezüglichen Verhandlungen des IV. Delegiertentags an die Reichsregierung zu richten sei. Zur Förderung der Verbandszwecke wurde die ausgiebige Bekanntmachung der Thätigkeit des Verbands und seiner Glieder für erspriesslicher erachtet, als wenn zur Gründung neuer Vereine durch den Verband Anlass gegeben würde. Der Bericht über die *Wirkungen des Musterschutzgesetzes auf das deutsche Kunstgewerbe,* zu welchem sechs Vereine Material geliefert hatten, nahm das Interesse längere Zeit in Anspruch. Der Vorort München hatte dazu einen Antrag gestellt, der eine Petition an die Reichsregierung vorschlug, welche zu wünschen hätte: 1) eine klare Definition der Bezeichnungen „neu und eigentümlich"; 2) die Ausdehnung des Musterschutzes nicht nur auf das Geschmacksmuster, sondern auch auf das Gebrauchsmuster; 3) ein vorausgehendes Prüfungsverfahren; 4) die Anrufung der Sachverständigenvereine vor Anrufung der Gerichte; 5) Ersetzung dieser Sachverständigenvereine durch eine besondere, mit dem Patentamt verbundene Sachverständigenkommission; 6) Erhöhung der Beweiskraft der Sachverständigenvereine (oder -Kommission) gegenüber dem Gutachten einzelner Sachverständiger. Ausser dem Münchener lag ein ähnlicher Antrag des Pforzheimer Vereins vor. Nach längerer Debatte wurde beschlossen, die Angelegenheit an eine Kommission von fünf Mitgliedern zu überweisen, die am nächsten Tage das Resultat ihrer Beratungen mitzuteilen hätten.

Die beiden Berichte über die Einführung von Arbeitsmaschinen und Erfahrungen mit Exportmusterlagern gaben keine Veranlassung zu längeren Erörterungen.

Zur Beratung gelangte weiterhin der Antrag 7a des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin: „Wiederaufnahme der Frage: Was kann zur Förderung der Verbandszwecke durch Heranziehung neuer Vereine gethan werden?" Mit dieser Beratung wurde die des Antrags 7g des Bayr. Kunstgewerbevereins verbunden, der die Erweiterung der Berichterstattung über die Thätigkeit der Verbandsvereine an den Vorort behufs Veröffentlichung zum Gegenstande hatte. *O. Schulz* aus Berlin weist darauf hin, dass in vielen grösseren Städten, z. B. Königsberg und Köln*), noch keine Kunstgewerbevereine bestünden. Direktor v. *Lange* knüpft an die vom Vorort veranstaltete Publikation über die Vorträge in den einzelnen Vereinen an, und hält es für wünschenswert, dass regelmässige Berichte über die sonstige Thätigkeit der Vereine dem Vorort eingeliefert werden möchten, insbesondere in betreff von Ausstellungen, Konkurrenzen, Veröffentlichungen, Exkursionen, Lehrkursen u. s. w. Zum Zwecke festerer Vereinigung der einzelnen Teile des Verbands wird ein Antrag angenommen, laut welchem die Einzelvereine jährliche Berichte dem Vorort einsenden sollen.

Bei dem nächsten Antrage (7b) des Magdeburger Kunstgewerbevereins, welcher sich mit der Frage der Prämiirung bei Ausstellungen und frühzeitigen Veröffentlichung der Urteile befasste, gab es eine längere Debatte, die mit Annahme der folgenden Fassung des Antrags endigte: „Es sei für die Zukunft bei allen im Thätigkeitsgebiet des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine stattfindenden Ausstellungen zu empfehlen, dass die Prämiirung der Aus-

*) In Köln besteht ein Kunstgewerbeverein seit $2^1/_2$ Jahren.

steller womöglich im ersten Drittel der Ausstellungszeit, jedenfalls aber vor Ablauf der ersten Hälfte derselben vorzunehmen und das Resultat derselben zu veröffentlichen sei". Ausser der Annahme dieses Antrags erfolgte der Beschluss, die Frage der Prämiirung bei Ausstellungen als Verbandsangelegenheit anzusehen.

Zu dem Antrage Nr. 7 c des Deutschen Graveurvereins zu Berlin: „Es sei dahin zu wirken, dass bei Ausstellungen den Ausstellern erlaubt werde, die Preisrichter selbst zu wählen", wurden verschiedene von einander abweichende Ansichten laut, die zu keinem bestimmten Ergebnis führten. Auch bei dem Antrage 7 d betr. die Zulassung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu den Kunstausstellungen, der von dem nämlichen Verein gestellt worden war, wurde eine längere Debatte laut, die durch den Vertreter des Graveurvereins *Otto* eröffnet wurde. Hofrat *Graff* wünschte, dass das bessere Kunstgewerbe nicht von der Kunst getrennt werde, wie dies überall, mit Ausnahme von München, geschehen sei. Dem gegenüber äussert Direktor *von Lange*, dass das Kunstgewerbe selbständige Stellung erhalten müsse, und bei Kunstausstellungen nicht als Nebensache behandelt werden dürfe. Beide Ansichten vereinigt die angenommene Form des Antrags: „Es sei anzustreben, dass bei den alljährlichen Kunstausstellungen auch hervorragenden Erzeugnissen des Kunstgewerbes ein entsprechender Platz zur Verfügung gestellt werde."

Am zweiten Sitzungstage, dem 29. Sept., legte die tags zuvor gewählte Subkommission die Ergebnisse ihrer Verhandlungen vor, die einstimmig angenommen wurden. Der Wortlaut der Resolution ist folgender:

„Der Delegirtentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine ist der Ansicht:

1. „Dass eine Änderung der Grundlagen des Musterschutzgesetzes, insbesondere seiner Bestimmungen über die Frage, welche Muster schutzberechtigt sein sollen, und des dem Gesetze zu Grunde liegenden sog. Anmeldeprinzips nicht wünschenswert sei."

2. „Dass es wünschenswert sei, die Begriffe „neu" und „eigentümlich", wenn thunlich, näher zu präzisiren und durch das Gesetz auszusprechen, dass jedes Muster bis zum Nachweise des Gegenteils als neu und eigentümlich anzusehen ist."

3. „Dass es nicht thunlich sei, die Gerichte zu verpflichten, bei ihren Entscheidungen die Ansicht des von ihnen eingezogenen Gutachtens eines Sachverständigenvereins zu befolgen, dass es sich jedoch empfehle, die Frage näher zu prüfen, ob es nicht möglich sein werde, in jedem Musterschutzprozesse die Thatfrage durch einen Sachverständigenverein endgültig entscheiden zu lassen. Dabei würde zu erwägen sein, ob der betreffende Sachverständigenverein dann nicht zu verpflichten sein werde, bei Verhandlung der Sache auf Antrag *einer* Partei Sachverständige gutachtlich zu hören."

4. „Dass es sich empfehle, die wichtigeren Gutachten der Sachverständigenvereine zu veröffentlichen und dadurch den übrigen Vereinen, den Gerichten und den interessirten Kreisen zugänglich zu machen, ausserdem aber eine Verständigung der Sachverständigenvereine über gleichmässige Anwendung der Bestimmungen des Musterschutzgesetzes insbesondere durch Veranstaltungen regelmässiger Zusammenkünfte anzubahnen."

„Der Verband beschliesst, dass diese Resolution des Delegirtentages zur Kenntnis des Reichsamtes des Innern zu bringen sei."

Nunmehr folgte der Antrag 7e des Berliner Vereins betr. das Verhalten des deutschen Kunstgewerbes einer 1892 geplanten Weltausstellung gegenüber; der Referent *O. Schulz* beantragte hierzu selbst Übergang zur Tagesordnung, da in Deutschland sich bisher keine Neigung zur Beteiligung an jener Ausstellung gezeigt habe.

Zu längern Erörterungen gab der Antrag 7f des Deutschen Graveurvereins in Berlin Veranlassung, der sich *gegen gewisse Auswüchse in Lehrwerkstätten* wendet. Referent *Otto* begründete den Antrag aufs eingehendste, indem er die Nachteile darlegte, welche dem reellen Kunsthandwerker dadurch zugefügt werden, dass in einer solchen Fachklasse eine grössere Anzahl von Lehrlingen und Gehilfen fast unentgeltlich für den Lehrer arbeiten, welcher durch die ihm zustehenden Vorteile — freie Werkstatt, Beheizung, Beleuchtung etc. — Arbeiten billiger liefern könne als andre Meister; dadurch würden diese gezwungen, möglichst viele Lehrlinge einzustellen, wodurch einerseits schlechtere Arbeit erzielt und andrerseits ein kunstgewerbliches Proletariat grossgezogen, unter allen Umständen also das Kunstgewerbe geschädigt werde. Geheimrath *Lüders* nahm die betreffende Fachklasse bedingungsweise in Schutz, indem er aussprach, dass es nach seiner Ansicht nur Mangel an finanzieller Beherrschung der Sache sei, wenn jener Fachlehrer die Arbeiten billiger liefere. Übrigens billigte er vollkommen die Ansichten des Antragstellers und betonte, dass es sehr wichtig sei, wenn in Zukunft die Preise für solche in Fachklassen gefertigten Arbeiten richtig bemessen würden, weil hierdurch allein das Publikum allmählich zur rechten Beurteilung der Preise erzogen werden könne. Schliesslich wurde der Antrag in der ursprünglichen Form angenommen: „Der Verband erklärt sich dagegen, dass technische Fachklassen den Charakter der Schule aufgeben und zu Konkurrenzwerkstätten mit fabrikartigem Betriebe werden."

Der Münchener Antrag (7 h) betreffend einen Verbandzuschuss für das *Semperdenkmal* in Dresden wurde dahin erledigt, dass 200 Mark sogleich zugeschossen wurden und dem Verbande die Befugnis erteilt wurde, im Notfalle noch weitere 300 Mark beizusteuern.

Bei der Budgetaufstellung für die Jahre 1890 bis 1892 wurde beschlossen die Einziehung der Beiträge für 1889 wegfallen zu lassen, sodass nur die für 1890 und 1891 zu erheben wären. Der Abschluss ergiebt einen Überschuss von 1810 Mark 10 Pf.

Zum Vorort für die nächsten zwei Jahre wurde Hannover ausersehen. Damit waren die Aufgaben des Delegirtentags erledigt, den Herr Direktor *v. Lange* nach einigen Dankesworten an die Teilnehmer für geschlossen erklärte. Unter lebhafter Zustimmung drückte hierauf noch Herr Geheimrat *Lüders* dem bayrischen Kunstgewerbeverein und dem Vorsitzenden Direktor *v. Lange* Dank und Anerkennung für die treffliche Geschäftsleitung während der letzten zwei Jahre als auch während des Delegirtentags selbst aus.



KLEINE MITTEILUNGEN.

P. *Frankfurt a. M.* War schon die durch F. Luthmer besorgte Publikation der fast legendenhaften Sammlung Rothschild (Der Schatz des Freih. K. v. Rothschild, 100 Tafeln in Lichtdr., Frankfurt, Keller; vergl. Zeitschr. für bild. Kunst, Bd. 19, S. 80) ein Ereigniss, so war es von noch grösserer Bedeutung, dass nach dem Tode des Gründers der Sammlung die kostbare Abteilung der Schmucksachen, Dosen, Emails, Elfenbein und ein grosser Teil der Silberschmiedewerke jedermann zugänglich gemacht wurde. Eine Sammlung von Objekten von so ganz unerhörtem materiellen Wert wirkt naturgemäss geradezu überwältigend und verblüffend auf die Besucher; sie bedarf, wie jedes Museum, wenn es erziehlich auf das Volk wirken soll, eines „Führers“, der sowohl allgemeine Erläuterungen giebt als auf die wichtigsten Stücke hinweist und so auf dem Hintergrund allgemeiner Darlegungen das Wichtigere von dem Nebensächlichen scheidet. Ein solcher „Führer durch die Freiherrlich K. von Rothschildsche Kunstsammlung“ liegt nunmehr vor, herausgegeben von *F. Luthmer* (Frankfurt a. M. 1890, Carl Jügels Verlag, Preis 1 M. 80.). Verständigerweise hat der Herausgeber abgesehen von einem Katalog (wer Erfahrungen auf dem Gebiete des Museumswesens hat, wird stets ein Feind beschreibender Kataloge — wohlgemerkt für das grosse Publikum berechneter, nicht wissenschaftlicher Kataloge — sein) und die Form des Führers gewählt. Hier bringt er in bequem lesbarer Form die wichtigsten Daten aus der Geschichte der Edelschmiedekunst, über die verschiedenen Gerätformen etc. an der Hand des reichen Materials der Sammlung bei, dass es eigentlich nur eines Registers bedürfte, um das Büchlein zu einem bequemen Nachschlagebuch für die Geschichte der Edelschmiedekunst zu machen. So wird es nicht nur den Besuchern der Rothschild-Sammlung in der Sammlung selbst von Nutzen, sondern auch ausserhalb derselben mit Vorteil zu brauchen sein.

z. Der *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* hat sich den übrigen Kunstgewerbevereinen, die das „Kunstgewerbeblatt“ als Vereinsorgan an ihre Mitglieder verteilen (Frankfurt a. M., Karlsruhe, Düsseldorf, Hannover, Leipzig), mit Beginn des laufenden Jahrgangs angeschlossen. Der Berliner Verein zählt 480 Mitglieder. Die Auflage des Kunstgewerbeblattes beträgt jetzt über 5000 Exemplare.

M. J. Das *Pfälzische Gewerbemuseum* berichtet diesmal in umfassender Weise über einen Abschnitt von drei Jahren, von 1887—1889. Nachdem am Museumgebäude die Schäden, welche das Brandunglück angerichtet, wieder ausgebessert, haben nunmehr alle Räume der ihnen ursprünglich zugedachten Bestimmung übergeben werden können. Nach wie vor erfreute sich das Institut der Förderung und materiellen Unterstützung der Staats-, Provinzial- und städt. Behörden, sowie zahlreicher gewerblicher Institute und Privaten. Die Mustersammlung wurde in fast allen Gruppen um eine Anzahl Nummern vermehrt, sodass dieselbe zur Zeit 2801 Nummern umfasst. Der Besuch betrug während der drei Betriebsjahre 14104 Personen. Die Vorbildersammlung zählt 3800 Blatt, die Bibliothek 886 Werke. Auskunftsbureau und permanente Ausstellung wurden wie bisher lebhaft benutzt, die Ateliers des Museums wurden gleichfalls vielfach in Anspruch genommen. Die Lehrwerkstätten, deren z. Z. 8 bestehen, wurden in den drei Jahren von 606 Schülern besucht. Vorträge wurden von den Beamten des Museums in Kaiserslautern in vielen Städten der Pfalz gehalten (52 während der Berichtsperiode), wobei aus Sammlung und Bibliothek des Museums das nötige Material zur Erläuterung entnommen wurde. Der Bericht schliesst mit der Betrachtung, dass der Aufschwung des Museums weniger nach aussen sichtbar gewesen, dass dagegen das Institut innerlich gekräftigt und immer höheren Ansprüchen gewachsen sei.

Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Gegenwärtig sind 11 Bierhumpen, schlichte Krüge aus Steinzeug mit einem aufgebrannten Wappenadler und dem Datum 27. Januar 1889, ausgestellt, die dem Kaiser von einer Gruppe jüngerer *Berliner Bildhauer* überreicht worden sind. Die Fassung ist von Zinn; auf dem Deckel tragen die Krüge in Zinn gegossene Figuren oder Gruppen, die von den 11 Künstlern in verschiedener Weise komponirt sind. Diese Krüge bilden eine Ergänzung zu dem Album mit Aquarellen, welches Sr. Majestät dem Kaiser bei gleicher Gelegenheit von Mitgliedern des Künstlervereins überreicht wurde. Zu gleicher Zeit sind im Lichthof die aus Blattwerk und Früchten gewundenen Guirlanden zur Ausstellung gelangt, die am 22. Oktober den Geburtstagstisch der Kaiserin umkränzten und die nunmehr ein interessantes Material für Naturstudien zu dekorativen Zwecken darbieten.

z. Die diesem Hefte beigefügten Tafeln stellen Vorder- und Rückseite eines in Eichenholz geschnitzten und vergoldeten Grabkreuzes dar, das aus St. Ulrich im Grödener Thale stammt und aus dem Besitze des Direktors *Karnauth* in Bozen an das Handelsmuseum in Wien überging. Das Kreuz hat 172 cm Höhe und ist von *F. Paukert* in Bozen aufgenommen worden. Eine Inschrift auf der Rückseite enthält die Jahreszahl 1634, doch ist es unwahrscheinlich, dass das Kunstwerk aus diesem Jahre herrühren sollte, da seine Formen auf eine spätere Zeit hinweisen. Südtirol ist bekanntlich reich an Holzschnitzereien aller Art; wir werden im Laufe des Jahres noch weitere sehr interessante Stücke dieser Art im Kunstgewerbeblatt veröffentlichen.



Hierzu eine Beilage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** und zwei Beilagen von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Druck von August Pries in Leipzig.



UNGARISCHE FAYENCEN UND TÖPFERWAREN.

VON *JOSEPH DINER.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



UF dem modernen Kunstindustriemarkte spielen die ungarischen Fayencen und Majoliken eine ziemlich bedeutende Rolle. Die weltbekannten Fabriken von Fischer in Budapest und Zsolnay in Fünfkirchen stehen künstlerisch sehr hoch und verdienen die grösste Beachtung. Bevor ich jedoch über die künstlerische Seite der modernen ungarischen Fayence spreche, möchte ich einen kurzen Abriss der älteren ungarischen Fayenceindustrie geben.

Noch bis in die allerjüngste Zeit hinein war die Geschichte der ungarischen Fayence bloss ein Feld der vagsten Vermutungen. So wie ausserhalb Ungarns alle von daher stammenden älteren Fayencearbeiten nur in zwei Klassen geteilt werden — die besseren und feineren Arbeiten werden der Holitscher Fabrik zugeschrieben, während die gewöhnlicheren Arbeiten rundweg „Bauernmajolika“ genannt werden — so geschah es auch in Ungarn selbst. Wohl sprach die Tradition noch von einer ganzen Reihe anderer Fabriken. Aber die verschiedenen städtischen Zunftarchive blieben undurchforscht, die vorkommenden Marken blieben rätselhaft und die blosse Tradition gab nun Anlass zu mehr oder minder logischen, aber stets vagen Vermutungen und Disputationen.

Erst in den letzten zwei oder drei Jahren ist es auf diesem Gebiete etwas lichter geworden durch die Forschungen des Herrn Ludwig Petrik, Professors an der staatlichen Gewerbeschule in Budapest, sowie des Herrn Johann Pap, der manch Interessantes über die volkstümliche Töpferindustrie in Ungarn mitgeteilt hat.

Die ältesten ungarischen Fayencenerzeugnisse datiren bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurück. Doch ist diese ältere Industrie keineswegs nur Hausindustrie und ihre Erzeugnisse gehören der sogenannten „Bauernware“ zu. Feinere sogenannte „Kunstfayence“ wird in Ungarn erst seit Errichtung der Holitscher Fabrik in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erzeugt.

Die ungarischen Fayencefabriken erzeugten in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und im Anfange dieses Jahrhunderts sehr feine und schöne Ware, die in jeder Beziehung den Vergleich mit den westeuropäischen Fabrikaten aushält, aber die gesamte Fabrikation hat einen Grundfehler. Sie ist sowohl technisch als künsterisch unselbständig und lehnt sich durchaus ohne Wahl und Ziel an die westeuropäischen Vorbilder an. Die „Bauernware“ hingegen zeigt eine durchaus beachtenswerte Originalität, und speziell die Farbenornamention verrät viel künstlerischen Geschmack. Deshalb lasse ich derselben auch hier den Vortritt.

Zu den ältesten ungarischen Thonarbeiten gehören die *Ofenkacheln.* Die Erzeugungstätten derselben lagen teils in Vorderungarn, teils in Siebenbürgen. Die nordungarischen Kacheln aus dem 16. und 17. Jahrhundert, von denen das Kaschauer Museum einige hübsche Exemplare besitzt, sind fast durchwegs einfarbig mit einer grünen Bleiglasur überzogen. Ihre erhaben gearbeiteten Ornamente ähneln den gleichzeitigen deutschen Arbeiten. Wo Personen dargestellt sind, tragen dieselben deutsches Kostüm, und nur hier und da finden wir in der Ornamentation eine Beimengung rein ungarischer

Motive, wenigstens bei den älteren Arbeiten. Viel origineller in jeder Beziehung sind die siebenbürgischen Ofenkacheln, von denen das Budapester Kunstgewerbemuseum eine Sammlung besitzt. Schon seit dem 15. Jahrhunderte sind in Siebenbürgen dreierlei Techniken in Anwendung. Es werden ganz unglasirte Ofenkacheln erzeugt, bei denen die Ornamente en relief herausgearbeitet sind, entweder mittelst einer Form, oder auch zuweilen mit der freien Hand. Diese unglasirten Arbeiten werden dann mit Flimmerplättchen bestreut, wodurch sie eine gewissermassen schillernde, irisirende Oberfläche erhalten. Sodann werden sie einfarbig gearbeitet, ganz ähnlich den nordungarischen, bloss mit einer grünen Bleiglasur überzogen. Endlich erhalten sie eine mehrfarbige Glasur, wobei der Untergrund stets grün bleibt,



Fig. 1. Ofenkachel.
Siebenbürgische Arbeit. 16. Jahrh.

während das Reliefdekor in mehreren Farben ausgeführt ist. Erst im 18. Jahrhunderte erscheint auch die weisse Zinnglasur, mit einem blauen Dekor versehen. In dem Dekor zeigen diese siebenbürgischen Arbeiten zumeist einen ganz originalen Charakter, oft aber auch eine starke Beeinflussung von orientalischen Elementen und deutschen Renaissancemotiven.

Die unter Figur Nr. 1 abgebildete Ofenkachel, stellt einen siebenbürgischen Fürsten oder Grossen dar, aus dem 16. Jahrhundert. Von dem grünglasirten Grunde hebt sich sehr scharf der auf einem weissen Pferde dahinsprengende Reiter ab, dessen Kostüm farbig ist. Das von einem blauen Gürtel zusammengehaltene Unterkleid ist braun, ebenso wie der offene gelbverbrämte Mantel. Die schwarze Mütze ist mit einem weissen Federbusch geziert. Die Sporen sind blau. Das Ganze ist sehr naturalistisch gehalten und macht den Eindruck eines Porträtversuches. Die Gesichtsfarbe ist weiss, während der Bart schwarz und die Augen blau sind. Diese Arbeit verrät eine ziemlich geschickte Hand, die auch vertraut war mit den besseren deutschen Arbeiten.

Ganz anderen Charakters ist die unter Figur No. 2 abgebildete Ofenkachel. Dieselbe ist einfach grün glasirt. Dargestellt ist ein im Sprunge befindlicher Greif. Vor ihm steht ein kleiner Vogel, oberhalb des Greifes Blumen. Während die Vollrose und besonders die Tulpe speziell ungarische Motive sind, die sich in der ungarischen Volksindustrie bis zum heutigen Tage der grössten Gunst erfreuen, zeigen die beiden Tiere eine stark orientalische Stilisirung. Dieselben erinnern an die stilisirten Tiere auf jenen in Ungarn vorkommenden Silberschalen, von denen



Fig. 2. Ofenkachel.
Siebenbürgische Arbeit. Anfang 17. Jahrh.

ich in meinem Artikel über die Sammlung Karasz gesprochen (Kunstgewerbeblatt, 1890, Juniheft pag. 77), und so wie jene Arbeiten, halte ich auch diese Arbeiten als aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts stammend, während Herr Direktor Radisics dieselben dem 16. Jahrhundert zuschreibt. Für das spätere Datum dieser Kachel spricht auch die Vollrose. Dieses Motiv ist nämlich ebenfalls orientalischen Ursprungs und im Volksmunde nennt man dieses Ornament noch heute „Pascharose“ (ungarisch Bazsa-Rosza).

In Figur 3 sehen wir eine Ofenkachel mit rein ungarischer Ornamentik. Das Motiv gehört zu den ältesten und stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Aus einer Blumenvase wächst ein Strauch empor, der sowohl Tulpen als Vollrosen trägt. Die Glasur ist einfarbig grün. Speziell dieses Modell, das aus Siebenbürgen stammt, hat sich länger als zwei Jahrhunderte in Gunst erhalten, und das Ge-

werbemuseum besitzt einen Ofen aus dem Jahre 1773, auf dem ein Teil der Kacheln genau dasselbe Ornament trägt. In welcher Art die Siebenbürger Töpfer ihre eigenen Motive verschmolzen mit denen zu ihnen allmählich auch hin gelangenden Renaissancemotiven, zeigt Figur No. 4. Diese Ofenkachel ist unglasirt



Fig. 3. Ofenkachel.
Siebenbürgische Arbeit. Ende 16. Jahrh.

und mit Flimmerplättchen belegt. Dieselbe gehört dem Anfange des 17. Jahrhunderts an. Schliesslich zeigt uns noch Figur No. 4 a ein in Ungarn im 18. Jahrhundert sehr volkstümliches und verbreitetes



Fig. 4. Ofenkachel.
Siebenbürgische Arbeit. 17. Jahrh.

Motiv. Dargestellt ist ein rauchender Huszàr, vor ihm und hinter ihm eine Zwiebeltulpe. Diese Kachel ist ebenfalls unglasirt und mit Flimmerplättchen belegt.

Viel grösseres Interesse erregen aber die Gefässarbeiten. Die Arbeiter der Fayencegefässe gehörten auch in Ungarn einer selbständigen Innung an. Während nämlich die Ofenkacheln in den Bereich der Töpferzunft gehörten, gehörten die Gefässe in den Bereich der „Krüglerzunft“ oder „Weissgeschirrmacher“. Wie in allen anderen gewerblichen Arbeiten, und auch bei den Fayencearbeiten sind Nordungarn und Siebenbürgen die Hauptstätten des Gewerbefleisses.

Unter den nordungarischen Fayencearbeiten nehmen die hervorragendste Stelle ein die sogenannten „Habaner-Fayencen“.

In Nordungarn, speziell in den an Niederösterreich und Mähren angrenzenden Komitaten Pressburg, Neutra und Trentschin, wohnt ein kleiner Volksstamm, der sich schon seit Jahrhunderten fast ausschliesslich mit industriellen Arbeiten beschäftigt.



Fig. 4a. Ofenkachel.
Siebenbürgische Arbeit. 18. Jahrh.

Es sind das die „Habaner.“ Trotzdem dieselben sprachlich sich der dort ansässigen slawischen Bevölkerung vollkommen assimilirt haben, hat sich ihr Name auch im Volksmunde noch immer erhalten und zeichnen sie sich noch immer vor den eigentlichen Slowaken durch ihre industrielle Begabung und Thätigkeit aus. Die Abstammung dieses interessanten Völkchens war lange Zeit hindurch sehr dunkel. Die einen hielten sie für eingewanderte Holländer, andere wieder für Thüringer, aber erst durch die allerneuesten Forschungen ist über ihre Herkunft Klarheit geschaffen worden.

Im Jahre 1527 wurden auf Veranlassung des Olmützer Bischofs Stanislaus Turzó von Ferdinand I. die Anabaptisten aus Mähren vertrieben und zogen, nachdem sie auch in den übrigen österreichischen

Erbländern nicht geduldet wurden allmählich nach Ungarn. Die ersten Nachrichten, die wir von diesen neuen Ansiedlern haben, stammt aus dem Jahre 1547. Damals siedelten dieselben sich zuerst in der Gegend von Hollitsch an, und trotz vielfacher Verfolgungen blieben sie ihrem neuen Vaterlande treu und in den genannten Komitaten sitzen. In Siebenbürgen gründeten sie im Anfange des 17. Jahrhunderts eine Tochterkolonie in Aloincz. Diese eingewanderten Anabaptisten sind nun jene eingewanderten „Habaner". Über die Abstammung dieses Wortes wurde vielfach gestritten. Meiner Ansicht nach ist das Wort „Habaner" bloss eine slawische volkstümliche Verballhornung des Wortes „Anabaptisten". Slowakisch heissen dieselben nämlich „habanstoi". berichten, sandten und empfingen sie alljährlich an und von den ausländischen Schwestergemeinden Abgeordnete. Erst unter Maria Theresia in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekehrten sie sich insgesamt zum katholischen Glauben.

Dieses vorauszuschicken hielt ich deshalb für nöthig, weil der Einfluss der Habaner auf die gesamte Fayenceindustrie Ungarns — sowohl bei Bauernware als Kunstfayence — bis tief in das 19. Jahrhundert hinein massgebend ist, und uns nur diese



Fig. 5. Habaner Majolika-Krug. Ende 17. Jahrh.



Fig. 6. Habaner Majolika-Krug. 18. Jahrh.

Nach ihren Chroniken zu urteilen, waren der Hauptkern der nach Ungarn eingewanderten Anabaptisten die aus Deutschland, speziell aus Niederdeutschland vertriebenen Anabaptisten. Von dort her brachten sie den Gewerbefleiss mit. Wir finden unter ihnen nebst einer Reihe von Kaufleuten, Ärzten und Apothekern noch Buchbinder, Tischler, Messerschmiede und in ganz besonderer Anzahl Hafner, Weissgeschirrbrenner und Krügler.

Ihr Hauptsitz in Oberungarn war die Gemeinde Sabotitsch im Neutraer Komitate. Doch blieben sie im regsten Verkehre sowohl mit der siebenbürgischen Kolonie, als auch mit ihren Glaubensgenossen in Österreich und der Schweiz. Wie ihre Chroniken

Verhältnisse, dieser fortwährend aufrechterhaltene Verkehr mit dem Auslande es uns begreiflich machen, dass wir bei den ungarischen Bauernfayencen eine ganze Reihe hochentwickelter Techniken finden.

I. Nordungarische Bauernfayencen.

a.) Eigentliche „Habanermajoliken."

Dieselben zeigen durchgehends das Dekor nur in vier Farben gemalt: Gelb, Blau, Grün und Violett. Wir können zwei verschiedene Arten unterscheiden. Bei der einen Art ist vorherrschend die gelbe Farbe, sehr dick aufgetragen, so dass das Dekor fast relief-förmig erscheint. Bei der zweiten Art sind die Farben dünn aufgetragen und das Violett so vorherrschend, dass die anderen Farben beinahe verschwinden.

Wir kennen eine ganze Reihe datirter Habanerarbeiten aus den Jahren 1666—1820. Nebst dem Blumendekor werden oft architektonisches Dekor verwendet und auch figuralisches Motiv, Tiere und Menschen. Das Blumendekor ist niemals in rein ungarischer Weise stilisirt.

Ein sehr interessantes violettes Stück befindet sich in der technologischen Sammlung des Budapester Polytechnikums. Es ist eine sechseckige hohe Kanne mit violetter Dekoration. Das Stück trägt das Datum 1680 und den Namen Michel Habel. Auf vier Seiten sehen wir Blumendekor, lange Stengel, an denen verschiedene Blumen und Blätter emporwachsen, in den erwähnten vier Farben gemalt mit überwiegendem Violett. Auf der fünften Seite ist ein anabaptistischer Tempel ohne Turm, und auf der sechsten Seite eine Moschee und ein Minaret gemalt rein in Violett.

Zur selben Art gehört auch die unter Figur Nr. 5 abgebildete Kanne aus der Sammlung des Budapester Kunstgewerbemuseums. Gleich hier bemerken wir eine Abweichung von den spezifisch ungarischen Arbeiten. Sowohl die Figuren als die Blumen sind durchaus naturalistisch gezeichnet. Es ist das für alle Habanerarbeiten charakteristisch. Eigentümlich ist nur, dass die naturalistischen Formen stets in ganz widernatürlichen Farben erscheinen. So bei dem schönen Kruge Figur Nr. 6 aus der technologischen Sammlung des Budapester Polytechnikums. Der Hirsch (ein sehr häufiges Motiv; es stellt nämlich das Wappen der fürstlich Palffyschen Familie dar, welche die Grundherrlichkeit über den grössten Teil der Habaneransiedelungen hatte) ist gelb, während die Rosen blau, die Tulpen grün und die Tausendschönchen violett sind. Nur geben die Habaner dem Dekor eine leichte Stilisirung. Aber nur dann, wenn sie rein ungarische Motive verwenden, so z. B. auf dem ausserordentlich schönen unter Figur Nr. 7 dargestellten Teller aus der technologischen Sammlung des Polytechnikums.



Fig. 7. Habaner Majolika-Teller. 18. Jahrh.



Fig. 8. Zunftkrug. Majolika.
Slowakische Arbeit. 1749.

b.) Slowakische Fayencen.

Den eigentlichen Habanermajoliken zunächst steht ein Typus den wir am besten als slowakisch bezeichnen. Es sind zumeist Krüge, seltener Teller, mit Zunftemblemen und grösstenteils auch mit slowakischen Aufschriften versehen. Wir haben datirte Stücke aus dem Jahre 1799 bis ins 19. Jahrhundert bei denen der Typus sich unverändert erhalten hat. Die Stücke haben eine weisse Bleiglasur und das Dekor ist in denselben vier Farben — Gelb, Blau, Grün, Violett — gemalt wie bei den Habanern. Die Farben sind jedoch viel greller. Anders geartet sind die Blumen. Dieselben sind ein wenig stilisirt, aber nicht in ungarischer Manier, sondern ähnlich den Blumendekorationen auf mährischen und böhmischen Fayencen. Ein sehr schönes Exemplar ist der dem Budapester Kunstgewerbemuseum angehörende Zunftkrug Figur Nr. 8. Derselbe trägt eine

slowakische Inschrift und das Datum 1749. Figur 9, ebenfalls dem Kunstgewerbemuseum gehörend, ist eines der seltenen Stücke dieser Art, das eine deutsche Inschrift trägt: JOHANNES HANDLER. 1747; TRING UND IS: AUF GOTT NICHT VERGIS. Dieses Stück ist auch dadurch bemerkenswert, dass das Zunftwappen nur von einem Blätterkranze umrahmt wird, während bei den allermeisten dieser Blätterkranz von zwei doppelschwänzigen Löwen gehalten wird. Bekanntlich ist der doppelschwänzige Löwe das böhmische Wappen, und dass derselbe bei ungarländischen Innungen in Verwendung kommt,



Fig. 9. Slowakischer Majolika-Krug. 1747.

ist gewiss dem Eiuflusse der Habaner zuzuschreiben welche dieses Motiv aus Mähren mitbrachten. Da nun das ungarische Wappen kein Tier enthält, so ist man bis in dieses Jahrhundert hinein bei dieser Gepflogenheit geblieben, indem der Ursprung ganz vergessen wurde. Von besonders schöner dekorativer Wirkung ist der unter Figur Nr. 10 wiedergegebene Krug des Kunstgewerbemuseums.

c.) Fayencen in Delfter Manier.

Während ich einen Einfluss italienischer Fayencearbeiten kaum finden kann, höchstens bei einzelnen Stücken, die sich aber durchaus nicht einem Typus unterordnen lassen, kann ich den Einfluss Hollands in drei sehr interessanten Typen nachweisen. Zwei dieser Typen lehnen sich an Delft an, der dritte Typus an Porzellanarbeiten.

In den grösseren ungarischen Sammlungen finden sich überall kleine Krüge oder eckige Gefässe in Büchsenform mit einem ganz engen Halse, manchmal auch Teller, die nur eine Farbe zeigen. Auf einer weissen Zinnglasur flockige formlose Wolken in hellblauer Farbe; nur ein Stück kenne ich im Kunstgewerbemuseum, welches zwischen den Wolken noch Vögel und Schmetterlinge zeigt in gelber Farbe. (Journalnummer 3140). Diese Stücke sind ähnlich den älteren Delfter Waren. Ich habe diese Arbeiten zumeist in dem Zipser Komitate gefunden, und dieselben scheinen speziell in Iglò, einer der 17 deutschen Zipserstädte gefertigt worden zu sein.

Ein zweiter Typus zeigt genau dieselbe Technik, steht aber in der Dekoration schon weiter ab von Delft. Das Dekor zeigt zumeist architektonische



Fig. 10. Slowakischer Majolika-Krug. Ende 17. Jahrh.

Elemente, hellblau auf weisser Zinnglasur. Hier hat sich schon der lokale Einfluss mehr geltend gemacht, trotzdem der Gesamteindruck entschieden an Delft gemahnt. Diese Arbeiten sind im Sohler Komitate häufig und sind wahrscheinlich — wie mir Herr Kustos Lipcsey mitteilt — in Libetbànye bei Neusohl gefertigt worden. Auch diese Arbeiten werden von mancher Seite den Habanern zugeschrieben, doch kann ich dem nicht zustimmen. Die Habanerarbeiten zeigen überall auch slawischen Einfluss der aber ist hier nicht zu finden. Übrigens waren ja, sowohl im Zipser Komitate, als in den Bergwerksstädten des Sohler Komitates Deutsche angesiedelt, die auch mit dem Westen in lebhaftem Verkehre standen und ebenso gewerbetüchtig waren wie die Habaner.

d.) Fayencen in der Manier des Jesuitenporzellans.

Bekannt sind jene chinesischen, ganz weissen Porzellanservice, welche europäische Wappen oder Namen tragen. Im Handel kommen sie auch unter dem Namen „Jesuitenporzellan“ vor. Es sind das chinesische Arbeiten, die von den holländischen Zwischenhändlern, häufig aber auch von den Jesuitenmissionären in China für Europäer bestellt wurden, wobei die Chinesen die mitgebrachte Zeichnung eines europäischen Wappens oder Namens auf dem Porzellan anbrachten.

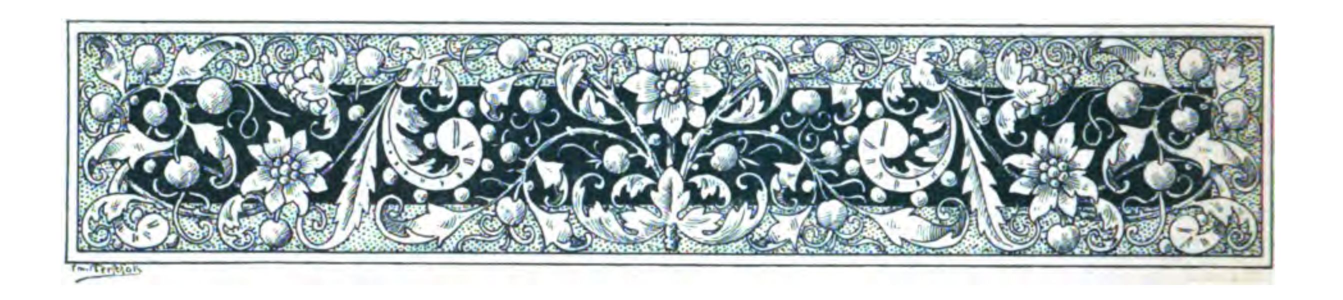
Das Kunstgewerbemuseum besitzt nun eine ganze Reihe von Imitationen solcher Arbeiten in ungarischer Fayence. Die Zinnglasur ist sehr weiss, und die Teller oder Schüsseln, (Krüge sind selten) tragen am Rande oder in der Mitte das Wappen oder den Namen. Manchesmal findet man statt dessen auch eine kleine Blume oder einen Strauss innerhalb eines Rahmens. Die vorherrschende Farbe ist lichtblau. Diese Arbeiten sind fast durchweg datirt und stammen aus der Zeit um 1700. Über den Fabrikationsort dieser Fayencen bin ich im unklaren. Doch weist der holländische Einfluss, so wie die gleiche Glasur und Farbe, darauf hin, dass dieselben ebenfalls in dem Zipser Komitate gearbeitet wurden.



Fig. 11. Teller und Krug. Majolika. Nordungarisc Arbeit. 18. Jahrh.

e.) Fayencen mit lichtgelber Glasur.

In den verschiedenen Sammlungen begegnen wir ganzen Serien von lichtgelben Fayencen, die stets als siebenbürgische Arbeiten bezeichnet werden. Wirklich findet man auch die meisten derselben in der Gegend von Kalotaszeg. Doch sind diese Kalotaszeger Krüge nicht älter als etwa 60 Jahre, und wir kennen kein Stück, das ein Datum vor 1830 trägt. Dort in Siebenbürgen werden diese Arbeiten „Türer Krüge“ genannt, was darauf hinweist, dass ihnen diese Arbeiten aus dem Westen zugebracht wurden. Bei einer genauen Prüfung habe ich auch gefunden, dass sich diese lichtgelben Fayencen in zwei Abteilungen scheiden. Bei vollkommen gleichbleibender Technik zeigen die einen in der Dekoration vollkommen den Charakter der „Habanerarbeiten“ oder der „slowakischen Arbeiten“, während die anderen einen ausgeprägt ungarischen Ornamentationscharakter tragen. Diese ersteren nun sind westungarische Fabrikate — aus den Habanerwohngebiete — und wurden noch im vorigen Jahrhundert gearbeitet, während die letzteren aus diesem Jahrhundert sind und im ungarischen Tieflande gearbeitet werden. Figur 11 zeigt uns einen diesem Typus angehörenden Teller mit Krug. Der aus einem Blumenkorbe herauswachsende Strauch mit verschiedenen Blumen, die halb naturalistisch halb stilisirt sind, sowie ringsumlaufende Renaissancelambrequins erinnern an die Habanerarbeiten (s. Figur 7). Überdies trägt der Teller das Monogramm S T, welches in dieser Form auf Stampfen bei Pressburg als Fabrikationsort deutet. Endlich besitzt das technologische Museum des Polytechnikums einen in Pressburg gekauften grossen bauchigen Krug von gleicher Technik, der aber in seiner Dekoration vollkommen den schon erwähnten slowakischen Zunftkrügen gleicht. (Siehe Figuren 9 und 10.) Derselbe trägt das Datum 1782 und die Embleme der Schusterzunft. In einer deutschen Inschrift auf dem Kruge ist gesagt, dass derselbe hinauf nach Marchek gehöre (Marchegg liegt in Niederösterreich). Diese deutsche Inschrift enthält übrigens ungarische Worte und die deutschen Worte nur in fremdsprachiger Verballhornung. (So z. B. ist der Krug genannt „Zeh-Krug“. Zunft heisst aber ungarisch czèh — sprich zeh.)



BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KUNSTTÖPFEREI.

X. Zu den Anfängen der Meissener Manufaktur.

MIT ABBILDUNG.



IN dem Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde (IX, 1 u. 2 und X, 1 u. 2) veröffentlichte Herr Oberregierungsrat v. Seydlitz im verflossenen Jahr zwei Aufsätze, auf welche hinzuweisen an dieser Stelle auch heute noch lohnt. Das „Archiv" ist ausserhalb Sachsens wenig verbreitet und der interessante Inhalt jener Aufsätze in den Kreisen der Porzellansammler und Freunde deshalb kaum bekannt geworden. Beide Abhandlungen beruhen auf Studien der betreffenden Akten des sächsichen Hauptstaatsarchivs und bieten somit ein wichtiges Material zur Geschichte der Keramik.

Der erste behandelt „Die Meissener Porzellanmanufaktur unter Böttger" und stellt zunächst fest, dass es sich bei den Arbeiten Böttgers von vornherein um den ausgesprochenen Zweck gehandelt hat, das weisse Porzellan herzustellen, dass von einer zufälligen Erfindung bei Ausstellung von Goldmacherkünsten gar nicht die Rede sein kann. Dadurch wird das Verdienst des Erfinders überhaupt erst in das richtige Licht gestellt, insofern der Zufall bei der Herstellung des Porzellans gar keine Rolle gespielt hat. Durch königliches Dekret vom 20. November 1707 war die Manufaktur zu Dresden errichtet worden; der Betrieb anfangs klein wurde bald in grösserem Umfang aufgenommen. Ein Hauptmitarbeiter Böttgers Dr. Bartelmaei macht Reisen zur Beschaffung besten Materials, zieht Arbeiter heran, sucht „Arcana" zu erfahren, ist überhaupt, da Böttger unter Verschluss gehalten wird, nach aussen thätig. Erst 1709 jedoch wurden die ersten Proben weissen Porzellans, „sowohl glasurt als unverglasurt" vorgelegt; dies Jahr ist mithin mit Sicherheit als das der ersten Herstellung anzusehen.

Daneben hatte aber die Herstellung der roten sog. Böttgerware einen grossen Aufschwung genommen. Über dieses kostbare keramische Erzeugnis, gleichfalls eine Nachahmung chinesischer, — „indianischer", wie man sagte — Töpfereiprodukte, bringt der Verfasser eine Menge interessanter Nachrichten bei über Farben („von diversen Farben künstlich mellirt" d. h. das geflammte), Technik, Preise, Verzierung, Formen etc. bei. Den Schliff scheint anfangs der Glasschneider Spiller (früher auf der Glashütte in Rheinsberg thätig; ein prachtvolles Glas von seiner Hand im Berliner Kunstgewerbemuseum) besorgt zu haben. Aus einem 1711 aufgenommenen Inventar lernen wir die in sog. Böttgerware hergestellten mannigfaltigen Geräte und ihre Preise kennen. Wie sich die Zeiten ändern! Der teuerste Trinkkrug kostete 7 Thaler; heute fordert man 500 Mark und die Narren bezahlen sie. Theekannen 2 bis 10 Thaler: heute zahlt man 150 Mark, auch ohne Narr zu sein. Die uns bekannten Verzierungsweisen der Böttgerware, werden alle erwähnt: Schliff, Schnitt, Glasur (auch schwarze), plastische d. h. aufgesetzte Ornamente. Als „gemuschelt" hat man wohl die bei Trinkkrügen häufig oben und unten flach geschliffenen Schuppen resp. Muschelornamente anzusehen. Ferner emaillirte, lackirte

und marmorirte Geräte. Letzteres ist wohl auf Färbung in der Masse zu beziehen; „lackiert“ „lacciert mit Gold“ oder „lacciert mit Silber“ sind die mit Lackfarben und Gold bemalten Kannen und Krüge. Unter Email kann hier natürlich nur sog. kaltes Email, also Bemalung mit Lack- oder Ölfarben verstanden werden, ein Dekor, der uns oft genug namentlich auf Reliefs an Böttgergefässen begegnet.

Dagegen blieb die Herstellung des weissen Porzellans hinter den Erwartungen zurück. 1710 wurden zwar dem König vier Stück weisses Porzellan vorgelegt, doch sind das, wie aus der geringen Zahl erhellt, offenbar Probestücke gewesen. Zur Ostermesse 1715 erst wurde eine grössere Anzahl weissen Porzellans, kleine Stücke fertig und kamen in den Handel. Leider fehlte es zu einem richtigen Betriebe fortwährend an Kapital, so dass das ganze Unternehmen eigentlich nur so hinvegetirte: nicht einmal die Beamten wurden regelmässig bezahlt. Nachdem seit 1710 hin und wieder der Blaumalerei als Proben gedacht wird, erhält der König 1717 die ersten Schälchen in blauem Porzellan. Die völlige Ausbildung der Malerei mit Kobalt fällt jedoch erst nach 1719, Böttgers Todesjahr, woraus sich die wichtige Thatsache ergiebt, *dass keine Marke unter der Glasur vor das Jahr 1719 fallen kann* — eine bei der heutigen Fälschung wohl zu beachtende Thatsache.

Übrigens stand laut einem eingehenden Bericht noch im genannten Jahr (1719) die Herstellung des „roten Porzellans“ im Vordergrunde; man löste in der Messe über 1000 Thaler aus dem Verkauf desselben.



Porzellanhumpen mit Gold-Reliefzierat. Meissen (?) Anfang des 18 Jahrh.

Dass diese braune Ware allgemein beliebt und absatzfähig war, beweisst die Gründung ähnlicher Fabriken, worüber Herr v. Seydlitz in den zweiten der erwähnten Aufsätze berichtet. Zunächst die Fabrik in *Plaue* (b. Brandenburg a. d. Havel), über die auch anderweitig Nachrichten vorhanden sind[1]). Dieselbe wurde nach Versuchen während der Jahre 1708—1710 von dem Minister von Görne, dem Erbauer des dortigen Schlosses, 1713 durch einen aus Meissen entlaufenen Arbeiter Kempe gegründet; auch zog der Besitzer Goldschmiede aus Augsburg heran, wohl als Modelleure. Im ganzen waren 34 Arbeiter thätig. Seit 1714 wird ein David Pennewitz als Direktor erwähnt. Man fertigte alles Mögliche: Faience, braunes und schwarzes „Porzellan“ (also Böttgerware) in verschiedensten Formen und Verzierungen, auch Figuren, matt und glänzend, mit Reliefs und Schliff, farbig dekorirt und vergoldet, also ganz wie in Dresden. 1715 trat J. G. Mehlhorn als dritter Teilhaber ein, der nach meiner Quelle die Fabrikation des weissen Porzellans einführte, nach den Dresdener Akten jedoch schon nach vier Tagen wieder nach Sachsen kam und berichtete, dass in Plaue Masse und Öfen gut seien, dass man aber weder schwarze Glasur noch weisses Porzellan herzustellen verstehe. Mehlhorn hat hier also entweder eine zweideutige Rolle gespielt oder eine der Nachrichten ist falsch. Da aber bei Sybel ausdrücklich berichtet wird, dass die Arbeiter in Plaue 1716 auf

1) *J. K. Sybel:* Von der Porzellanmanufaktur zu Plaue in Biester, neue Berliner Monatsschrift 1811. Bd. 26. S. 194.

das Geheimnis der Fabrikation des weissen Porzellans vereidigt werden, so scheint das erstere der Fall und Mehlhorn das Geheimnis an Plaue verraten zu haben. Auch wird als eine Spezialität der Plauer Fabrik fortwährend das „blaulichte Porzellan“ erwähnt, ob darunter „bläuliches“ Porzellan zu verstehen sei, was etwa auf eine Unvollkommenheit in der Herstellung der weissen Masse zurückgeführt werden könnte, ist nicht klar. 1716 beehrte Peter der Grosse die Fabrik mit seinem Besuch und bestellte ein Service in brauner Masse mit seinem Wappen in Gold. 1715 bietet Görne dem König von Polen die Fabrik für 13000 oder 15000 Thaler zum Kauf an. In einem eingehenden Bericht an den König, der allerlei amüsante Einzelheiten enthält, erklärt sich Böttger gegen den Ankauf, der auch unterblieb. Er stellt u. a. fest, dass auf der Leipziger Messe 1715 die Plauer Ware wegen schlechten Materials, Form und Dekor nicht zu verkaufen gewesen sei. Dieser Bericht ist offenbar etwas übertrieben, wie aus anderen Thatsachen hervorgeht, denn die Masse wird in anderen Aktenstücken „so gut als in Dresden“ genannt, 1718 werden sogar zwei Arbeiter aus Plaue nach Meissen gezogen. Die Seele der Plauer Fabrik scheint *Pennewitz* gewesen zu sein, nach dessen Austritt 1720 dieselbe zurückgeht; 1730 ist sie erloschen.

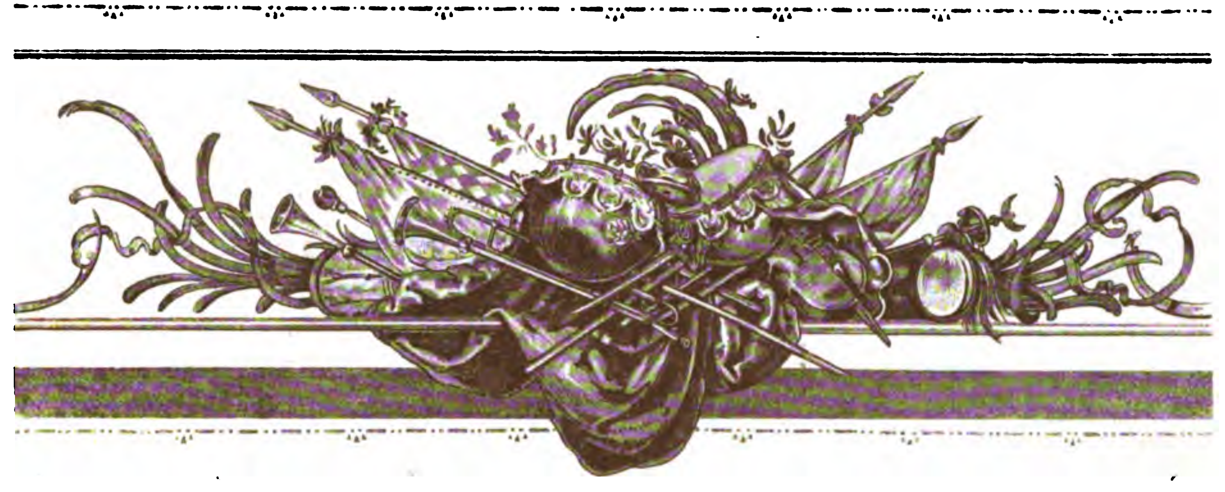
Übrigens muss das „Brandenburger Porzellan“, wie man die Plauer Ware nannte, doch nicht so unbekannt gewesen zu sein, denn es wird öfter erwähnt. Es ist kaum zu bezweifeln, dass sich unter der sog. Böttgerware unserer Sammlungen auch Erzeugnisse der Fabrik in Plaue unerkannt finden. Es wird ausdrücklich angegeben, dass die Stücke eingebrannte Nummern getragen hätten, um sie in den Büchern finden zu können. Vielleicht führt dieser Hinweis gelegentlich zur Auffindung eines derartigen Stückes. 1811 existirte eine Sammlung von Plauer Geschirr im Besitz des Herrn v. Sybel in Brandenburg.

Weitere Mitteilungen giebt der Verfasser sodann über die ersten Zeiten der *Wiener Porzellanmanufaktur,* im wesentlichen übereinstimmend mit Falke: auch hier waren es zwei Meissener Arbeiter, der Emailleur und Vergolder Hunger und der Arkanist Stölzel, die bei der Gründung beteiligt waren.

Derselbe Hunger flieht 1720 aus Wien und geht nach *Venedig,* wo er unter Direktion von vier Nobili Porzellan zu machen beginnt. Er blieb bis 1725 und ging dann wieder nach Meissen zurück, wo er den Posten als Vergolder (die Geschirre „mit Golde zu emailliren“) erhielt.

Diese letzteren Nachrichten scheinen mir von grossem Wert insofern, als bekanntlich eine grosse Gruppe frühen Porzellans in der Regel mit Gold oder Silber (welches jetzt schwarz geworden ist) dekorirt, sowohl Meissen als Venedig zugeschrieben wird. Der Dekor zeigt entweder schöne Ornamente in der Art des Berain, oft mit Callotschen Figuren darin, Spitzenornamente, aber auch figürliche (Chinesen-) Darstellungen, endlich auffallend viel Darstellungen, die sich auf Schiffahrt und See beziehen. Das Material ist nicht zu bestimmen, wie das überhaupt bei früheren Stücken schwer ist, andererseits wurden auch die Venezianer Porzellane aus Schnorrscher (sächsischer) Erde gefertigt; die Stücke sind nie markirt. Die Porzellane kamen früher in Sachsen und Schlesien vielfach vor; aber auch in Venedig, teilte mir Dir. Bode in Berlin einmal mit, habe er früher ganze Service davon gesehen. Es scheint daher der Schluss nahe zu liegen, dass diese Gruppe von Porzellanen von Hunger resp. unter Hungers Leitung in Meissen sowohl als in Venedig bemalt sind, wobei vorläufig kaum festzustellen ist, aus welcher Fabrik nun die einzelnen Stücke hervorgegangen sind; vielleicht, dass die oben erwähnten Seestücke speziell auf Venezianer Herkunft schliessen lassen.

Diesen dankenswerten, auf Urkunden beruhenden Mitteilungen des Herrn v. Seydlitz möchte ich noch eine kurze Bemerkung über eine besondere Gattung von Porzellandekor anfügen, die mir bisher nur in ganz wenigen Stücken vorgekommen ist. Die Abbildung giebt einen Porzellanhumpen mit diesem Dekor wieder. Die Ornamente zeigen ein feines Relief in Gold, welches derart hergestellt zu sein scheint, dass man ganz fein und dünn in Goldblech gestanzte Blätter, Blumen, Ranken, Vögel, Punkte mit einer schellackartigen Masse auf dem Porzellan befestigt, zu einem Ornament zusammengesetzt hat. Ganz ähnlichen Dekor findet man zuweilen an Gläsern, nur ist es hier ein weisser Kitt, mit dem das Gold befestigt ist, so dass es den Anschein hat, als sei es Goldpapier. Das Porzellan des Humpens und der mir sonst vorgekommenen Stücke, auch die Formen deuten nach Meissen, alle Stücke gehören der frühesten Zeit an, und es scheint, als hätte man es hier mit einem der zahlreichen Dekorationsversuche zu thun, vielleicht bevor man die eigentliche Vergoldung des Porzellans erfand. *A. P.*



Malerei vom Plafond des Speise- und Konzertsaales in der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung München 1888.

BÜCHERSCHAU.

Decken und Wandmalereien von Prof. *Rudolf Seitz*, ausgeführt in der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung zu München 1888. 17 Tafeln in Farbendruck. Herausgegeben von *Fr. Nauert.* München, Georg D. W Callwey.

P. Unter den vielen gelungenen künstlerischen Leistungen der Münchener Ausstellung 1888 war eine der gelungensten die Ausstattung der grossen Restaurationsräume. Hier hatte Meister *Rudolf Seitz*, den wir sonst als Hauptstütze und zweifellos geistvollsten Vertreter der Münchener Renaissance kennen, im Stile des Rokoko eine Innendekoration geschaffen, zu der man immer wieder gern zurückkehrte, um sich ihrer zu freuen. Seitz hatte die Malerei gleichsam ex faustibus auf die Wand geworfen: flott mit Kohle hingezeichnet, mit meist nur zwei Farben ausgeführt, trug sie recht eigentlich den Charakter einer nur für kurze Zeit berechneten Dekoration. Aber gerade diese geniale Art der Erfindung und Ausführung liessen um so mehr bedauern, dass diese entzückenden Improvisationen dem Untergang geweiht sein sollten, einem völligen Untergang, da ausser kleinen Skizzen keine Kartons oder Ähnliches vorhanden waren.

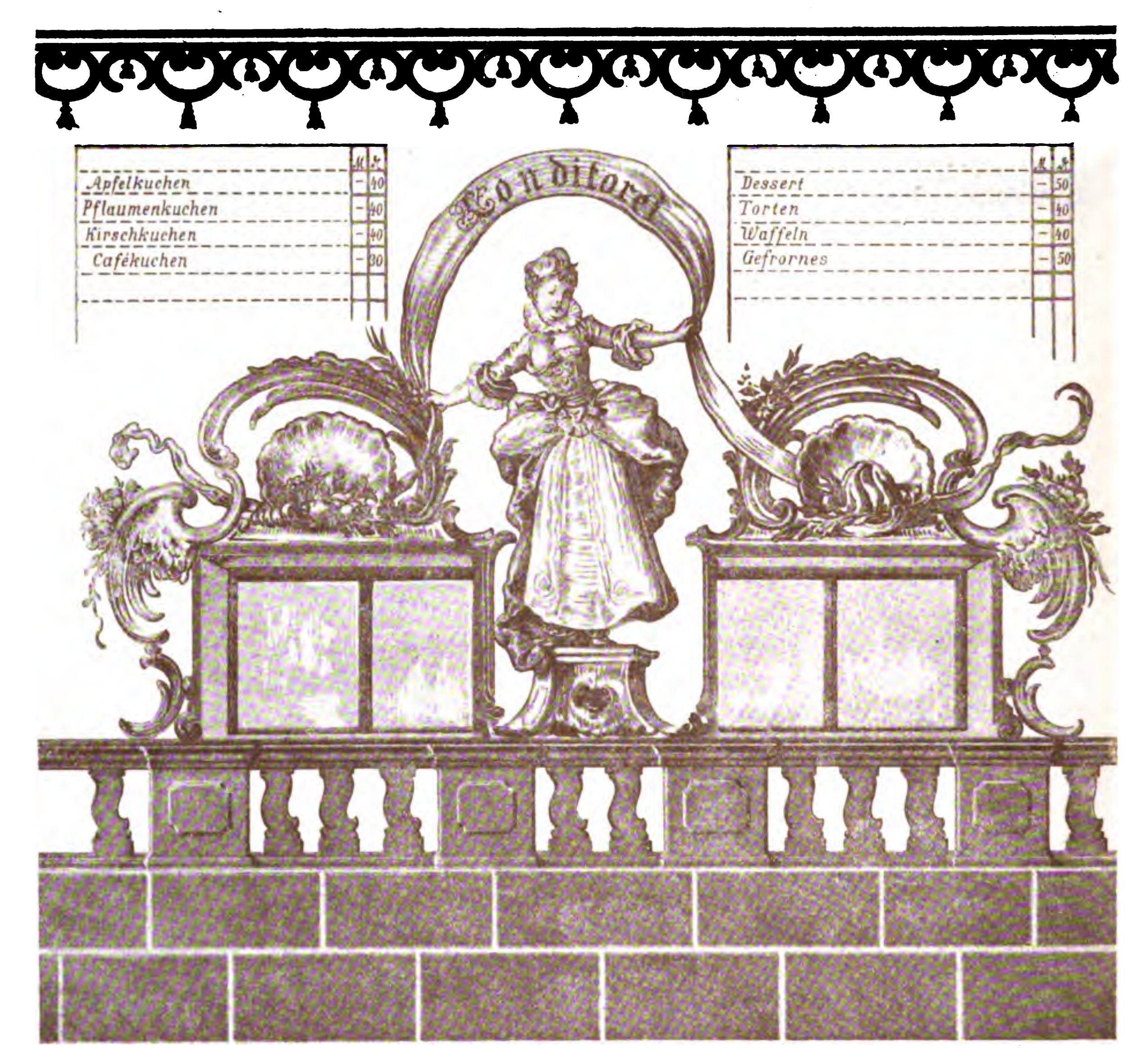
Mit Freude ist es daher zu begrüssen, dass wenigstens ein Teil dieser Malereien in guten farbigen Nachbildungen erhalten sind. Die Redaktion der „Mappe", illustrirte Fachzeitschrift für Maler, hat es unternommen, die Malereien zu reproduziren. Es war das keine leichte Aufgabe, insofern Leimfarbenmalereien auf Leinwand auf Papier zu kopiren und danach durch Farbendruck wiederzugeben waren. Trotzdem ist diese Aufgabe vortrefflich gelöst, wie ein Blick auf die Tafeln lehrt.

Diese sind bestimmt in erster Linie Dekorationsmalern brauchbare Vorbilder zu liefern, Vorbilder in einem Stil, in dem zwar sehr viele Malereien aus alten Zeiten erhalten, prunkvolle figurenreiche Plafondgemälde, vielfach unter Verwendung von Stuck, deren aber nur wenige gerade für *einfachere* Arbeiten als Muster gebraucht werden können. Gerade in der grossartigen Einfachheit der Seitzschen Malereien, in der mit ausserordentlich geringen Mitteln — meist nur durch zwei Farben — erreichten Wirkung liegt ihr Reiz und Verdienst, und dies macht sie zu bleibend mustergültigen Leistungen.

Die 21 Tafeln enthalten meist Details, mit Verständnis für praktischen Zweck ausgewählt; nur die Tafeln 1 und 2, 12 und 16 bieten Ansichten ganzer Wände oder Teile von solchen, die hinreichen, um eine Vorstellung von der farbigen Gesamtwirkung zu geben. Die Details bieten nun eine Fülle von Motiven, die zum Teil gleich verwandt werden können und denen man sicher bald in öffentlichen Lokalen als alten Bekannten begegnen wird. Es sind Teile von Plafonds, Wänden und Bögen, Bekrönungen, Thüraufsätze, Vouten, Füllungen u. a. m. Zum Studium, wie als Vorbilder sind diese Tafeln gleichmässig zu empfehlen: die Saat, die ein genialer Künstler hingestreut, wird gewiss reiche Früchte tragen.

H. v. Drach, Der hessische Willkomm in Dessau. *Beitrag zur Kunst- und Sittengeschichte des 16. Jahrhunderts.* Marburg 1890. Mit Abbild. und 1 Tafel. Preis 6 Mark.

Wer ein Heft in die Hand bekommt, welches auf 38 Seiten Grossfolio von einem einzigen silbernen Becher handelt, der wird meinen, das sei etwas viel; wer aber weiss, wie zu der Altväter Zeiten der Trinkbecher das wahre Symbol jeglicher Art von freundschaftlicher Beziehung war, der wird meinen, es sei nur gerade genug, und wer das Heft liest, mit allen Aufwickelungen der Verhältnisse und allen Seitenblicken in die Sittengeschichte der Zeit hinein, der wird eher bedauern, dass es nicht mehr giebt. Mit der erstaunlichen Gründlichkeit und Vielseitigkeit, welche *Drach* schon bei verschiedenen Veröffentlichungen über den alten hessischen Kunstbesitz bewiesen, ist hier ein Stück Silberarbeit behandelt und nach jeder Richtung hin aufgeklärt, welches bis dahin ein interessantes, aber nicht recht verständliches Kuriosum war.



Wandschmuck am Büffett der Konditorei der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung München 1888.

Im Besitze des Herzogs von Anhalt befindet sich, früher im gotischen Hause zu Wörlitz, jetzt im Schlosse zu Dessau, ein stattlicher, silberner Willkommen, 82 cm hoch, welcher schon auf verschiedenen Ausstellungen Aufmerksamkeit erregte. Die eigentümliche Inschrift auf demselben lautet: „Fürst Joachim Ernst von Anhalt hat vom Lantgraven Wilhelm zu Hessen das Prunirn gelernt, und disen Wilkumb zu lehrgelt bezalt: Actum Cassel

am Neunzehenden Tag February Anno 1571". Die bezüglichen Darstellungen zeigen fürstliche Personen beim Kartenspiel; die Inschrift schien die nötige Erklärung zu geben, und es blieb nur fraglich, was das Prunirn für ein Spiel sei und wie der Becher nach Dessau gekommen.

Drach hat nun aus den Akten die ganze sehr lustige Geschichte dieses Bechers bis in alle Einzelheiten aufgedeckt. Zunächst ist festgestellt, dass die Inschrift einen Fehler enthält, das rätselhafte „Prunirn" ist vielmehr das *„Primiren"*, ein Kartenspiel, welches im 16—17. Jahrhundert die Geister genau so stark beschäftigte, wie heute der Skat. Drach hat dieses Spiel in einem sehr gründlichen Exkurs bis in das 15. Jahrhundert zurückverfolgt, und macht es sehr wahrscheinlich, dass das jetzt von Amerika zu uns herüberkommende Poker auf der Tradition des alten Primspieles beruht. Die Feinheiten und Regeln dieses Primspieles waren unendlich.

Es kam darauf an, dass die vier Karten, mit denen man spielte und die man auswechseln durfte, alle vier Farben enthielten „eine Prim" oder aber vier aufeinanderfolgende Karten „einen Fluss". Diese hatte man anzumelden mit Berechtigungen nach verschiedenen Regeln, so dass wie ein Spielbuch jener Zeit angiebt, „zum Verständnis des Primirens ebensoviel Studium gehörte, wie zum Hebräisch lernen."

Über diese Regeln gab es natürlich im 16. Jahrhundert ebensogut Streit wie im 19. beim Skat, und einer solchen Streitigkeit verdankt unser Becher seine Entstehung.

Drach entrollt aus den Akten des Staatsarchivs in Marburg den Vorgang mit allen Vorläufern, Nebenumständen und Folgen, so dass er alles Recht hat, seinen Aufsatz einen Beitrag zur Sittengeschichte zu nennen. Die Handelnden sind der Landgraf *Wilhelm von Hessen* und sein Schwager der *Herzog Joachim Ernst von Anhalt.* Joachim war Witwer. Wilhelm findet, dass er ein geeigneter Gatte für eine seiner ledigen Schwägerinnen in Stuttgart ist, empfiehlt ihn dorthin, Joachim wird acceptirt, die Hochzeit nebst feierlichem Beilager findet am Januar 1571 statt, und nun geschieht das für uns höchst Auffällige, Joachim lässt nach Aufenthalt von einigen Wochen seine junge Frau bei der Mutter und reist allein nach Dessau zurück, weil in Dessau Trauer ist und die Frau daher nicht mit der nötigen Festlichkeit eingeholt werden kann. Bei dieser Rückreise bleibt Joachim vom 18.—20. Februar in Kassel. Wir lernen aus den wörtlich mitgeteilten Briefen und Antworten die ganze Umständlichkeit einer Reise zu jener Zeit kennen; alles muss lange vorher angezeigt werden, die „Futterzettel", d. h. Angabe über die Zahl der Pferde, Diener etc. gehen voraus.

Wir erfahren dann auch, wie Ende April der Zug der jungen Frau Kassel berührt, ihr Bruder, der sie geleitet, kommt mit 91 Pferden, die Anhaltiner, welche ihr entgegenreisen, mit 96 Pferden, die junge Fürstin selbst mit 53 Pferden, also nicht weniger als 240 Pferde und alle dazu gehörige Mannschaft werden nach Sitte der Zeit, so lange sie auf der Durchreise im hessischen Lande weilen, von dem Landgrafen bewirtet. Bei dieser Reise ist der junge Ehemann nicht beteiligt.

Die Begegnung unserer beiden Fürsten fand vielmehr nur im Februar statt. Am 19. Februar, dem Tage, der auf dem Becher verzeichnet ist, kommen die beiden Schwäger beim Primiren in Streit, ob man einen „Fluss" in einem gewissen Stadium des Spieles noch ansagen dürfe oder nicht. Es wird eine Wette abgeschlossen auf die hohe Summe von 1000 Thaler; wer dieselbe gewinnt, soll daraus einen „Willkommen machen lassen, denselben fremden Gästen, sonderlich Primirern, vorzusetzen". Ein Protokoll über die Wette wird nach Wien an die Hofburg geschickt, um zu erfahren, „wie es in diesem Falle von des römischen Kaisers Majestät und andern am kaiserlichen Hof gespielt und spielrecht gehalten wird".

Es gehen noch verschiedene Anfragen hin und her, Landgraf Wilhelm gewinnt, Joachim denkt noch an eine „Läuterung", d. h. Anfechtung der Entscheidung, Wilhelm lässt sich aber auf nichts ein, fordert und erhält sein Geld durch einen Bevollmächtigten ausgezahlt. Alle hierauf bezüglichen Briefe sind wieder vorhanden, verschiedene darunter von gutem Humor, der durch den weitschweifigen Kanzleistil um so drolliger hervorbricht.

Es erübrigt nun, den Willkommen anfertigen zu lassen, selbstverständlich in Goldschmiedsarbeit. Der Landgraf bestellt die Arbeit in Nürnberg bei dem wohlbekannten, auch sonst für den hessischen Hof beschäftigten Goldschmied *Wolff Mayr.* Der Becher zeigt im übrigen die guten Formen der Zeit; als ein Besonderes finden wir den Fries, dessen Inschrift und Figuren wir jetzt erst verstehen. Die Darstellung auf der Vorderseite war leicht erklärbar; sie zeigt drei vornehme Personen beim Kartenspiel mit Dienerschaft im Hintergrunde. Die Rückseite — bisher unverständlich — zeigt das Schiedsgericht in Wien; fünf vornehme Herren sitzen

diskutirend an einem Tische, auf welchem eine Urkunde liegt, der kaiserliche Doppeladler am Tische weist auf die Hofburg. Die Namen der Herren, Marschälle etc. sind bei der höchst sorglosen Schreibweise des Anfragebriefes nicht mit voller Sicherheit festzustellen. Diesen so geschmückten Becher liess nun Landgraf Wilhelm nicht nur für sich, sondern vielmehr in zwei Exemplaren anfertigen. Wir haben die Originalrechnungen von Mayr, auch interessant als neuer Beleg dafür, wie diese Arbeiten lediglich nach dem Gewicht bezahlt wurden, wobei natürlich die Mark Silber entsprechend der Feinheit der Arbeit um einen vereinbarten Satz höher als der Metallwert bezahlt wurde. Auf diese Weise kosten beide Becher im Gewicht von 53 Mark 2 Lot, die Mark zu 16 fl. 15 Batzen, zusammen 850 fl. Dazu kommen noch Kosten für die Malerei der Wappen und die zwei Futter (Futterale).

Sehr bemerkenswert ist aber noch ein weiterer Umstand. In der Rechnung heisst es ausdrücklich, „dass der Landgraf das Silbergeschirr bei Wolff Mayr, Goldschmied zu Nürnberg, bestellt und dass demnach Wolff Mayr solches Silbergeschirr verfertigt hat“. Die auf dem Stücke erhaltenen Silberstempel ergeben aber, dass nicht Mayr, sondern vielmehr der ebenfalls wohlbekannte Nürnberger Goldschmied *Elias Lencker* der wirkliche Verfertiger ist. Also auch damals, zur Zeit des sorgsamsten Zunftzwanges, tritt der eine Goldschmied, ein Mitglied der Zunft, scheinbar als Verfertiger auf, lässt aber bei einem anderen arbeiten. Aus dem Ende des 17. Jahrhunderts sind uns die grossen Lieferanten der Höfe, welche verschiedene Meister beschäftigen, bekannt; für das 16. Jahrhundert ist die Erscheinung auffällig und selbst für die Strömung unserer Tage, welche in Wiederbelebung des Zunftwesens den Zwischenhandel abschaffen möchte, recht lehrreich.

Technisch interessant ist auch noch ein anderer Umstand. In der Rechnung heisst es ausdrücklich „zwei Wapen so in beider Wilkhum Deckel geschmeltzt“. Dieses Wappen ist aber nicht in Schmelzfarbe, sondern in Malerei unter Glasdecke ausgeführt, die wir als eine Art Surrogat der Schmelzmalerei wohl kennen, aber bei so ausdrücklicher Bezeichnung zu finden nicht erwarten würden.

Landgraf Wilhelm hatte bald Gelegenheit, den zweiten Becher nach Dessau wandern zu lassen. Dem Herzog Joachim wird im September ein Söhnchen geboren; der Landgraf ist Pate und schickt im Dezember den Becher mit einem sehr lustigen Anschreiben an den drei Monate alten Prinzen, in welchem er die Hoffnung ausspricht, derselbe werde bald fähig sein, „diesen Becher seinem Hern Vater zum wenigsten in zwen Söffen (zwei Zügen) zuzubringen“. Da der Becher nahezu fünf Liter fasst, so ist dies ein hübscher Beleg von dem, was man dazumal für standesgemässe Trinkfähigkeit ansah.

Drach verfolgt in seiner Schrift das weitere Schicksal der Personen und der Becher. Das in Kassel verbliebene Exemplar erhielt sich bis zum Jahre 1807; damals fiel der grösseste Teil des hessischen Silbergeschirres in die Hände der Franzosen und wurde eingeschmolzen. Der Dessauer Becher kam bei den Ausstellungen in Frankfurt 1875 und München 1876 wieder zum Vorschein und ist nunmehr durch Drachs Publikationen zu besonderen Ehren gelangt.

In einem Anhange giebt Drach ausser I, den Notizen über das Primspiel, noch II Mitteilungen über einige formverwandte Becher und versucht hierin, eine Entwicklung der Pokalform darzulegen, die von Jamnitzer ausgehend sich in dem bekannten Erbschenkenbecher und sodann in dem Dessauer Willkomm offenbaren. Auf diesem Wege bedaure ich, nicht folgen zu können. Von allen mir bekannten Bechern steht dem Dessauer Willkomm am nächsten der von Drach nicht herangezogene Kaiserpokal im Berliner Schlosse (bei Rosenberg 1210 g, abgebildet u. a. bei Ortwein, Deutsche Renaissance I, 65—67). Dieser Becher ist aber eine durch den Stempel gesicherte Arbeit von Wenzel Jamnitzer, datirbar durch die Figuren in die Jahre 1569—1572, also völlig gleichzeitig mit dem Dessauer Becher; einzelne Teile beider Becher sind so ähnlich, dass man an eine direkte Übertragung denken möchte.

Als einen besonderen Merkstein werden wir den Dessauer Becher doch nicht ansehen dürfen; er erhebt sich nicht über die Durchschnittsware, wie sie damals in Nürnberg massenhaft hergestellt wurde. Das gilt auch für die figürlichen Reliefs, denen Drach zu viel Ehre anthut, wenn er sie von Jost Amman komponirt wissen will; die Ähnlichkeit mit Ammans Arbeiten ist offenbar; das ist aber der — vielleicht von Amman beeinflusste — Zeitgeschmack in dem Durchschnitt damaligen Könnens.

Recht dankenswert ist noch ein Anhang III, der Mitteilungen über die Brüder Elias und Hans Lencker enthält und aus dem Marburger Archiv weitere Beiträge zu der oben berührten Frage giebt, in welchem Verhältnis auch damals Arbeiter und Lieferanten gestanden haben und wie auch damals

Goldschmiede in der Provinz (Schmalkalden) Aufträge von einem Fürstenhof entgegennahmen und dieselben an kunstgewerblichen Centren, wie Nürnberg, ausführen liessen.

Wir wollen noch bemerken, dass diese Monographie von Drach wie eine Festschrift mit Porträts der betreffenden Personen etc. reich und geschmackvoll ausgestattet ist; sie wird in unserer Fachlitteratur eine ansehnliche Stelle einnehmen.

JULIUS LESSING.

LITTERARISCHE NOTIZEN.

x. *Neue Kerbschnittmuster von Klara Roth.* 40 Tafeln. qu. Fol., Leipzig, Seemann (in 4 Lieferungen zu M. 2.50 oder in Mappe mit „Anleitung" 11 M.) Die Verfasserin der kleinen aber vortrefflichen „Anleitung zur Kerbschnitzerei", die in demselben Verlage erschienen ist, (Ladenpreis 50 Pf.), bietet auf vierzig Tafeln eine grosse Anzahl von Mustern für diese mit Recht sehr beliebt gewordene Technik, die auch von zarten Frauenhänden zur anmutigen Verzierung von Kästchen, Tellern, Schränkchen u. s. w. ohne übermässige Anstrengung gehandhabt werden kann. Die Tafeln haben den grossen Vorzug, dass sie neben einzelnen Motiven für Fries- und Rosettenornamente fast nur vollständige Gegenstände zur Darstellung bringen, und zwar neben der perspektivischen Zeichnung alle Einzelheiten in natürlicher, oder doch annähernd natürlicher Grösse, so dass es ein Leichtes ist, die Vorlage auf die betreffende Holzfläche zu übertragen. Für Knaben, die etwas künstlerischen Sinn haben, dürfte es kaum eine zweckmässigere und bessere Beschäftigung geben, als die von dem Schnitzmesser gebotene, weshalb auch der Verein für Handfertigkeitsunterricht die Kerbschnitzerei vorzugsweise pflegt und empfiehlt. Den kräftigsten Anstoss zur Wiederbelebung dieser schon in Urzeiten gepflegten Zierkunst gab vor einigen Jahren die von dem ersten Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, *C. Grunow*, veranstaltete Veröffentlichung alter Muster. (12 Tafeln in Lichtdruck gr. 4., Leipzig, Seemann). Seitdem sind noch verschiedene Vorlagewerke für Kerbschnitt erschienen, unter denen sich das hier besprochene vor allem durch seine praktische Verwendbarkeit auszeichnet. Wir wollen nicht unerwähnt lassen, dass Werkzeugkasten in verschiedener Ausstattung zum Preise von 12 bis 30 Mark von Frau Klara Roth in Berlin, W. Potsdamerstr. 66 zu beziehen sind.

Max Schmidt, *Die Aquarellmalerei.* Bemerkungen über die Technik derselben in ihrer Anwendung auf die Landschaftsmalerei. Mit einer Abhandlung über Ton und Farbe in ihrer theoretischen Bedeutung und in ihrer Anwendung auf Malerei. Sechste vermehrte Auflage. 83 S. 8°. Leipzig, Grieben 1890.

Dieses verhältnismässig kleine Buch ist eine gute, empfehlenswerte Arbeit, wofür ja schon der Umstand spricht, dass es zum sechstenmale aufgelegt erscheint. Es ist vorzüglich geschrieben, befleissigt sich einer wohlthuenden Kürze und sucht alle zweifelhaften und praktisch wertlosen Erörterungen zu vermeiden. Zunächst wird das Wesen der Aquarellmalerei im Gegensatz zur Ölmalerei geschildert; dann folgen einige Bemerkungen über das Material, während der Hauptteil der Technik der Landschafterei gewidmet ist. Den Schluss bilden einige Kapitel über Farbe, Ton, Kontrast etc. und es ist besonders zu betonen, dass die heikle Seite dieses Gebietes mit Geschick umgangen ist. Das Buch kann gewissermassen als eine willkommene Ergänzung der Veröffentlichung *L. H. Fischers* (Wien, Gerolds Sohn) gelten, welche hauptsächlich den rein technischen Teil in sehr guter Weise behandelt.

Bibliotheca Polytechnica. Repertorium der technischen Litteratur einschliesslich ihrer Beziehungen zu Gesetzgebung, Hygiene und täglichem Leben. Herausgegeben von *F. von Szczepanski.* Jahrg. I. (M. 2. —)

x. Wir stehen nicht an, unseren Lesern dieses Vademecum zu empfehlen, da es in seiner praktischen Brauchbarkeit die geringen Anschaffungskosten ohne Zweifel decken wird. Das die Litteratur dreier Sprachen umfassende Schlagwortsystem weist die nach litterarischen Nachweisen Suchenden in drei Sprachen zurecht und macht sie mit den neuesten internationalen Forschungen auf den einzelnen Gebieten bekannt. Ausserdem bietet es ein erschöpfendes Verzeichnis der Fachzeitschriften und Periodica, kurz spart dem Suchenden Zeit und Mühe.

Journal für moderne Möbel (Renaissancestil). Herausgegeben von praktischen Fachmännern. VII. Abteilung, Heft 1. Stuttgart, W. Kohlhammer. Preis 1 M. 50.

F. S. Die vorliegende Lieferung enthält vier Blätter im Format von 34 auf 44 cm und zwei weitere von doppelter Grösse. Auf ersteren sind zusammen acht verschiedene Schlafzimmermöbel im Massstab von 1:10 autographisch dargestellt; die beiden Doppeltafeln enthalten die dazu gehörigen Details in natürlicher Grösse. Die Möbel sind hübsch in den Formen und entsprechen dem zur Zeit herrschenden Geschmack. Die Darstellung ist gut; die Detailbogen enthalten alles Nötige. Da sie die Möbel nicht im ganzen geben können, so erinnert die stückweise Zusammenstellung lebhaft an die bekannten Schnittmusterbogen unserer Modezeitungen. Jedes Heft wird einzeln abgegeben. Auf diese Weise ist dem Schreiner von kleinern Verhältnissen ein zweckdienliches und ausserordentlich billiges Vorbildermaterial an die Hand gegeben, nach welchem er direkt arbeiten kann. Der Umschlagbogen enthält u. a. die Preisberechnung der gebrachten Stücke und einen kleinen Aufsatz über „Renaissance".

KLEINE MITTEILUNGEN.

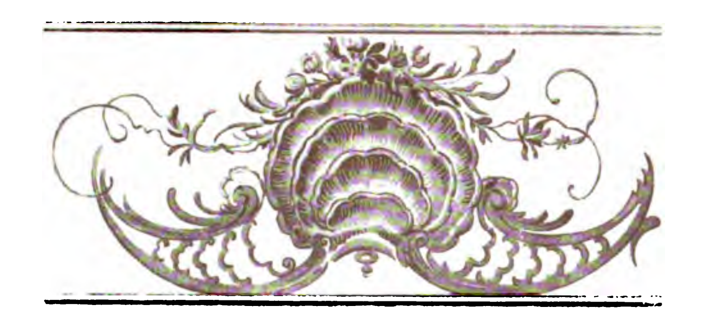
Karlsruhe — Der *Badische Kunstgewerbeverein* hielt am 26. Oktober seine Generalversammlung ab. Der bisherige Vorstand und die ausscheidenden Ausschussmitglieder wurden wieder gewählt. Der Verein besteht fünf Jahre, hat zur Zeit 607 Mitglieder, davon 232 aus Karlsruhe, 340 aus dem übrigen Baden, 29 aus dem übrigen deutschen Reich und 6 im Auslande. Im Winter wurden wie alljährlich mit Vorträgen und Ausstellungen verbundene Monatsversammlungen abgehalten und im Mai fand ein Ausflug nach Heidelberg und Schwetzingen statt. Die Mitglieder erhalten das Kunstgewerbeblatt als Vereinsschrift zugestellt; aus den überzähligen Exemplaren wurde eine Anzahl als Schülerpreise gestiftet. Dem Bericht über die innere Vereinsthätigkeit und den Leipziger Verbandstag folgte Rechnungsnachweis für das abgelaufene und der Voranschlag für das kommende Vereinsjahr. Die Einnahmen betrugen 5937 M., die Ausgaben 5520 M., somit Überschuss 417 M. Für das neue Vereinsjahr sind die Einnahmen auf 6350 M., die Ausgaben auf 6100 M. vorgesehen. Der Vermögensstand (ohne Inventar) beläuft sich dermalen auf 4547 M.

Für das Jahr 1891 ist eine Wettbewerbung für Fächer und Fächerteile in Aussicht genommen. Mit der Ausstellung der Konkurrenzarbeiten soll eine allgemeine *deutsche Fächerausstellung* verbunden werden. Ausser Fächern sollen Aufnahme finden: Kassetten, Büchsen, Dosen, Nippsachen, Reisebestecke, Kämme, Stock- und Schirmgriffe und ähnliche Dinge aus Elfenbein, Bein, Horn, Schildpatt, Perlmutter, Bernstein u. s. w. Zur Erlangung dieser Dinge werden die öffentlichen und privaten Sammlungen angegangen werden und sollen in den grösseren Städten Vertretungen und Sammelstellen errichtet werden. Als Termin der Ausstellung ist die Zeit von Mitte Mai bis Mitte Juni vorgeschlagen. Die hervorragenden Gegenstände der Wettbewerbung sowie der Ausstellung sollen in einem besonderen Werke veröffentlicht werden. Beide Unternehmen werden vom Verein geleitet und auf Rechnung übernommen; für beide hat Herr *G. J. Rosenberg* in Karlsruhe namhafte Beträge zur Verfügung gestellt. Bei der Wettbewerbung werden ein Ehrenpreis I. K. H. der Grossherzogin und Geldpreise im Gesamtbetrag von 2200 M. zur Verteilung kommen.

Ein weiterer Punkt der Tagesordnung war dem neuerrichteten *Kunstgewerbemuseum* gewidmet. Dasselbe wurde aus Anlass der Generalversammlung eröffnet und ist nunmehr mit Ausnahme von Montag und Sonnabend täglich für jedermann zugänglich. Es verdankt seine Entstehung dem Vorgehen des Kunstgewerbevereins, beziehungsweise seiner Vorsitzenden, Dir. *Götz* und Prof. *M. Rosenberg*. Die Anstalt ist als ein Teil der Grossherzogl. Kunstgewerbeschule staatlich übernommen und dem Ministerium des Innern unterstellt. Die Sammlung setzt sich zusammen aus den bisherigen Erwerbungen der Schule, aus den Überweisungen der Grossherzogl. Landesgewerbehalle, aus den Stiftungen von seiten des Kunstgewerbevereins und der Privatpersonen, die bis jetzt ca 28000 M. betragen, und aus den leihweise überlassenen Gegenständen. Für die Einrichtung, Erhaltung und Vergrösserung sind staatliche Mittel eingestellt, ausserdem kommen hiefür die jährlichen Beiträge der Stadt Karlsruhe, des Kunstgewerbevereins, des Karlsruher Gewerbevereins und verschiedener Mitglieder zur Verwendung.

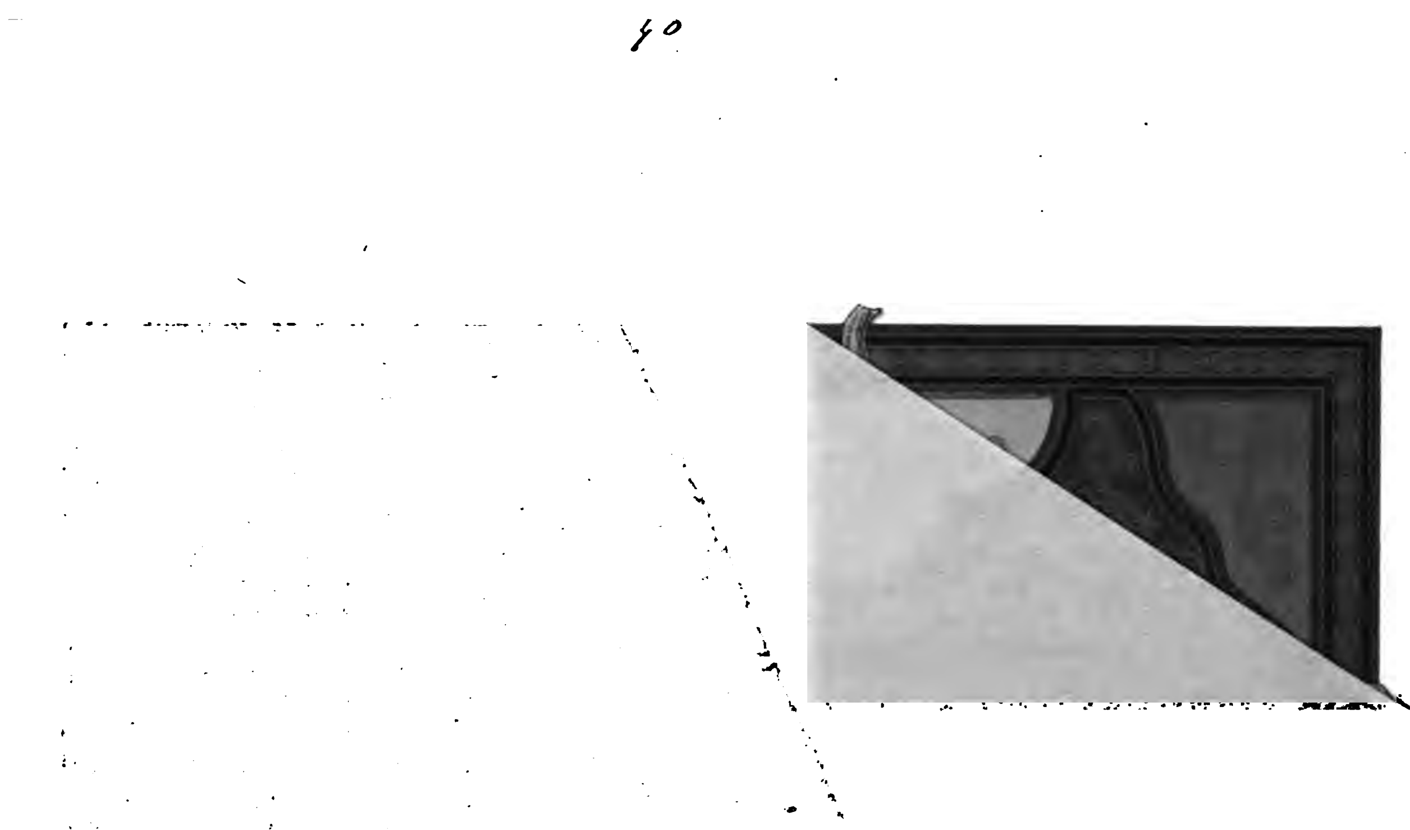
Nachdem der Vorsitzende allen gedankt, die sich um den Verein, insbesondere um das Kunstgewerbemuseum verdient gemacht haben, und nachdem die Versammlung S. Exc. den Staatsminister *Dr. Turban* zum Ehrenmitgliede ernannt hatte, schloss die Generalversammlung mit der üblichen geselligen Vereinigung bei gemeinsamem Mahl. *F. S.*

Zu der Farbentafel. Die beiliegende Farbentafel giebt in Originalgrösse die Vorderseite eines Prachtbandes wieder, der vor zwei Jahren in den Besitz des Kunstgewerbemuseums zu Köln gelangt ist. Das Material ist rotbraunes Maroquinleder, die Bandstreifen, durch welche sich zierliche Ranken mit Blattwerk in Handvergoldung schlingen, sind aufgemalt. Diese Ranken waren ursprünglich versilbert, sind aber heute schwarz geworden. Der Löwe von S. Marco im ovalen Mittelfeld zeigt, dass wir einen im Auftrag der Republik Venedig gefertigten Band vor uns haben, wie der Inhalt, auf Pergament geschriebene Instruktionen für irgend einen Beamten der Republik, bestätigt. — Der Rücken in sechs durch die hochliegenden Bände gebildeten Feldern zeigt goldenes Blattwerk auf punktirtem Grund. Der Goldschnitt zeigt keine Verzierungen. Die Rückseite ist der Vorderseite völlig gleich, nur enthält das Mittelfeld die Jahreszahl 1580.



Malerei vom Plafond des Speise- und Konzertsaales in der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung München 1888.

40



KLEINE M

Karlsruhe — Der *Badische Kunstgew*
26. Oktober seine Generalversammlu
Vorstand und die ausscheidenden
den wieder gewählt. Der Ver
Zeit 607 Mitglieder, davon
übrigen Baden, 29 aus
im Auslande. Im V
trägen und Au
abgehalten
und Sch
gew



VENEZIANER EINBAND. 1580.

Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **Heinrich Riffarth's** Kunstverlag in **Berlin.**

Druck von August Pries in Leipzig.



DER SCHATZ IM SCHLOSSE ZU DETMOLD.

VON *Dr. A. KISA.*

MIT ABBILDUNGEN.



AS schöne lippische Ländchen wird seit Vollendung des Hermannsdenkmales allsommerlich durch Scharen von Besuchern aus seiner sonstigen idyllischen Ruhe aufgestört. Der Teutoburger Wald, der noch heute meilenweit in fast ununterbrochener Kette die Hügel überzieht und die Schluchten füllt, verleiht der Landschaft ein eigenartiges Gepräge melancholischer Ruhe, weltabgeschiedenen Ernstes. Die malerisch ins dunkle Waldesgrün eingebetteten Städtchen und Flecken sind unbedeutend, ohne nennenswerte Industrie, die Lemgo'er Meerschaumschnitzerei etwa ausgenommen — doch nicht bar der Merkmale einer thatenfrohen Vergangenheit. Eben jenes Lemgo, einst die bedeutendste Stadt des Landes und Mitglied der Hansa, schließt sich mit seinen gotischen Giebelhäusern, seinem Renaissancerathause, seinen zahlreichen mit Schnitzerei gezierten Fachwerkbauten aus der Blütezeit der bürgerlichen Baukunst jener Kette von niedersächsischen Städten an, welche an der Saale beginnend und im Harze endend, uns besonders in Hameln, Goslar, Hildesheim das Bild der schönsten Zeit deutschen Städtetumes zurückrufen. Detmold selbst, die Hauptstadt des Landes, ist architektonisch uninteressant und hat nur in seinem romantischen Residenzschlosse ein Denkmal der verschiedenen Bauperioden der Renaissance aufzuweisen, welches durch einen Zufall der Umänderungslust des Rokoko entgangen ist. Es ist neuerer Zeit durch die vielbesprochene Neueinrichtung des Ahnensaales, welche der Bildhauer Gedon 1882 im modernen Münchener Stile vorgenommen hatte, in weiteren Kreisen bekannt geworden. Die übrigen Gemächer behielten zum größten Teile ihre aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammenden Stuckverzierungen und Einrichtungsstücke. Auf die in einzelnen Räumen zerstreuten Gobelins und sonstigen Kunstwerke werden wir bei einer späteren Gelegenheit kurz zurückkommen, vielleicht auch auf die in einem Gemache des malerischen Schlossturmes bewahrte Waffensammlung. Diesmal wollen wir nur die Schatzkammer einer Durchsicht unterziehen.

Bei dem Mangel an urkundlichen Nachrichten über die Baugeschichte sowohl, wie über den Erwerb der einzelnen Sammlungs- und Ausstattungsgegenstände, sind wir auf die Kunstwerke selbst angewiesen. Von den zahlreichen Objekten der Schatzkammer verdient allerdings nur ein kleiner Teil diesen Namen. Doch wollen wir auch Minderwertiges nicht übergehen, da auch dies vielleicht geeignet ist, manche Lücken in unserer Kenntnis der heimischen Goldschmiedekunst zu ergänzen und weiteres Material für die Forschung zu ergeben.

Wir beginnen mit dem bedeutendsten und zugleich wohl auch ältesten Stücke der Sammlung, einer Jaspisschale von 9 cm Höhe und $18\frac{1}{2}$ cm Länge. Der dunkelgrüne, leicht graugeäderte Stein ist ziemlich dünn geschnitten, an den Langseiten des oberen Randes gelippt und mit Schneckenwindungen versehen. An der unteren Hälfte sind feine Kanellüren eingeschnitten. Der kurze, gedrungene Fuß ist gleichfalls Jaspis und mit der Schale aus einem Stücke geschnitten. Die Fassung beschränkt sich auf zwei schöngeschwungene Henkel, ein Band um den Nodus und eine Einsäumung des Fußes. Sie besteht aus

reich emaillirtem Golde von feinster Farbenwirkung und zierlichster Durchbildung der plastischen Einzelheiten. Die greifenartigen Gnomen, welche die Henkel bilden, sind an den Ohren rot und grün, an den Flügeln rot, an den Voluten, sowie an den seitwärts herabgehenden Bandstreifen weiß emaillirt. Einzelne kleinere Partien zeigen noch grünes und blaues Email. Das Band um den Nodus zeigt eine schuppenartige Zeichnung von weißem Email und vier kleine blaue Emailperlen. Die Fassung des Fußes ist glatt, mit weißen Emailbändern, zwischen welchen sich auf Goldgrund ein schwarzes Rankenornament dahinzieht. Über die Herkunft dieses Stückes geben uns leider keine Signaturen Aufschluss. Dass wir es mit einer deutschen Arbeit zu thun haben, kann nicht zweifelhaft sein (Fig. 1 u. 2).

Ebenso ist wohl das in Fig. 3 abgebildete Onyxgefäß deutsche Arbeit des 16. Jahrh. Es ist 13 cm hoch, von pokalartiger Form mit breit ausladender Cupa von schöner Silhouette. Cupa und Fuß sind aus gelbrotem Onyx mit brauner und violetter Äderung geschnitten. Die Fassung ist auch hier emaillirtes Gold. Den flachgeschwungenen Deckel krönt ein Venusfigürchen von äußerst zierlicher Arbeit, weiß emaillirt, mit schwarzem Haar, das in blankem Golde gehaltene Segel wie zum Schutze über das Haupt spannend. Der Knopf, auf welchem das Figürchen steht, ist braun emaillirt und setzt an den Deckel mit abwechselnd weißen und roten Lappen an. An der Fassung des Deckels wechselt weißes zackiges Blattwerk mit smaragdgrünen Schuppen ab. Fuß und Cupa, aus zwei getrennten Stücken Onyx geschnitten, sind in sehr geschickter Weise mit einander vereinigt, indem an der Stelle, wo sonst der Nodus zu sitzen pflegt, zwei ohrförmige Henkel ausladen und die dünne Verbindung verstärken. Dadurch bekommt das Ganze bei aller Leichtigkeit und Zierlichkeit den Charakter des Soliden. Die dünne Verbindung des Schaftes zeigt einen kleinen rot emaillirten Knauf. Die Henkelvoluten sind mit rot emaillirtem Blattwerk belegt, der untere Teil zeigt weiße Emailperlchen auf schwarzem Grunde. Die flachen Seitenteile sind weiß emaillirt und leicht goldgeschuppt, die Innenseiten grün. Die Fassung des Fußes hat ein schwarzes Emailband mit ausgesparten Goldrosettchen und Querstrichen. So sehr der Totaleindruck und einzelne hervorragende Einzelheiten, wie das Venusfigürchen und die Zeichnung der Henkel dazu nötigen, das Stück dem 16. Jahrhundert zuzuweisen, ebenso befremdet die allzu streng geometrische Zeichnung der Fassung des Schaftes und des Fußes. Diese Teile dürften von einer zu Ende des vorigen Jahrhunderts vorgenommenen Restaurirung herrühren. In dieser Vermutung bestärkt uns der Typus von sieben Achatschalen derselben Sammlung, welche gleichfalls in antikisirenden Formen gehalten, in der Fassung deutlich die Merkmale von Louis XVI. zeigen.

Diesen beiden vornehmen Stücken der lippischen Schatzkammer sei ein Buckelpokal angereiht, der jetzt von der fürstlichen Familie als Abendmahlskelch benützt wird. Es ist 30 cm. hoch und silbergetrieben, mit dem Nürnberger Beschauzeichen (Rosenberg 1192) und den verbundenen Initialen K. L. versehen. Rosenberg führt unter No. 1375 bei demselben Meisterzeichen zwei andere Buckelpokale an. Es ist die gewöhnliche Form der Buckelbecher des 16. Jahrhunderts, ohne besondere Eigentümlichkeiten, auf dem Deckel ein Blumenstrauß. Veränderungen sind an einem silbervergoldeten *Pokale* von 27 cm Höhe vorgenommen worden, welcher als Nürnberger Arbeit eines Meisters C S bezeichnet ist. Das Meisterzeichen fehlt bei Rosenberg.

Die abgerundete Cupa und der Deckel sind mit getriebenen Tulpen geziert; auf dem Deckel sitzt die Statuette eines Reiters in antik-römischer Tracht, in Silberguss. Das Stück gehört dem Stile nach dem Beginn des 17. Jahrhunderts an. Neu ist der Schaft und einzelne Ansätze von Silbervoluten, wie an dem vorgenannten Pokale. Der ursprüngliche Schaft hatte die Form einer Rebe mit Weinlaub. Ein Stück davon hat sich noch erhalten; es ragt, in einer Schlinge zusammengebogen, in das Innere der Cupa hinein.

Auch ein Nautiluspokal von 25 cm Höhe ist nicht mehr ganz in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Die Abbildung Fig. 4 überhebt uns der Beschreibung: die zwei von der Mitte der Schnecke abwärts gehenden Bänder sind mit gravirtem Blattwerke, mit Almandinen, Jaspisen und Karneolen besetzt. Inmitten der Schnecke sitzen zu beiden Seiten Figuren von Bacchanten aus Elfenbein, die einst Trauben oder kleine Becher zum Munde führten. Der innere Teil der Volute ist reich durchbrochen. Die obere Hälfte zeigt ein Einhorn, umgeben von Bandornament, die untere einen Ritterhelm mit herabgelassenem Visier, ein an dieser Stelle nicht seltenes Motiv. Über die Herkunft dieses Nautilus gibt der am Fuße befindliche Stempel keine Auskunft. Wir lesen da das unbekannte Meisterzeichen W S. — Der Fuß ist mit seinem

flachgetriebenen barocken Ornamente von Cherubinen, Früchten und Blumen eine (Augsburger?) Arbeit des 17. Jahrhunderts. Ein anderer Nautilus mit kurzem gedrungenen Fuße, 16 ½ cm hoch, hat durch teilweise Abschleifung der oberen Schale ein farbiges Rankenmuster erhalten. Die Fassung bilden silberne Zackenstreifen, die innere Volute ist mit einer silbernen Klappe geschlossen, aus welcher ein Weinfass mit einem reitenden Bacchusfigürchen rund hervortritt. Der Guss ist oberflächlich ciselirt. Am Fuße befinden sich flach getriebene Weinranken. Das Stück entbehrt der Merkzeichen, wird aber als Augsburger Arbeit aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen sein.



Fig. 1. Jaspisschale (Schmalseite). Schloss zu Detmold.

Eine Elfenbeinflasche von 19 cm. Höhe gehört derselben Zeit an. Der Fries zeigt singende und musizirende Amoretten von mittelmäßiger Ausführung, die Fassung besteht aus vergoldetem Silber. Der dreifach gegliederte, mit einem Henkel versehene Schraubendeckel ist mit getriebenen Akanthusstreifen geziert, ebenso die untere, auf vier Kugelfüßen ruhende Fassung. Deckel und Fuß tragen das Stuttgarter Beschauzeichen von der Mitte des 17. Jahrhunderts, das springende Ross, und ein Meisterzeichen mit dem Buchstaben IP (Rosenberg No. 1602), wahrscheinlich *Jeremias Peffenhauser*.

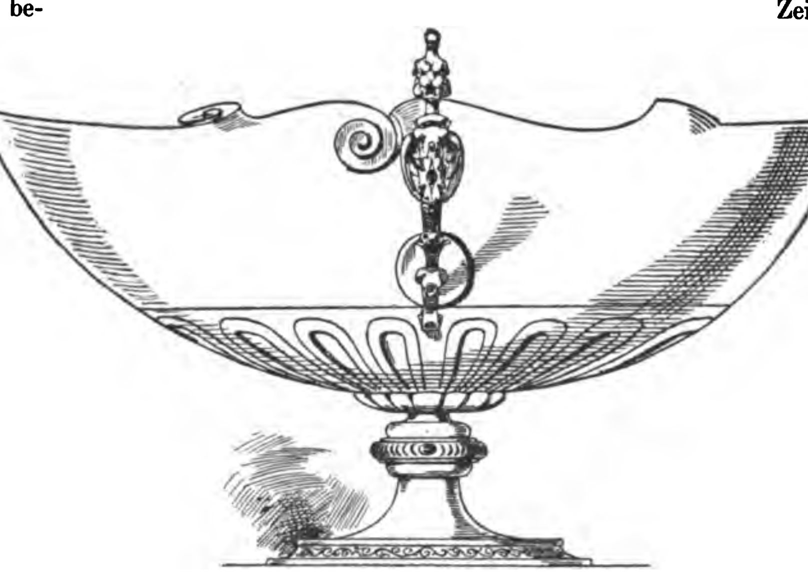


Fig. 2. Jaspisschale (Langseite). Schloss zu Detmold.

Ein Elfenbeinkrug von 13 ½ cm Höhe zeigt an der Fassung des Deckels und des Fußes ähnliches Akanthusblattwerk. Auf dem Deckel ist in der Mitte ein Weinblatt herausgetrieben, mit emporstehender gegossener Traube. Das Beschauzeichen ist identisch mit dem vorigen, das Meisterzeichen enthält nur den Buchstaben P, ist jedoch nach der Gleichartigkeit der Arbeit wohl ebenso wie das vorige zu deuten. Die Elfenbeinschnitzerei zeigt Amoretten mit den Attributen von Tritonen.

Schöne Barockarbeit ist ein Kugelbecher mit Deckel, 22 cm hoch, Silber, teilweise vergoldet. Den Bauch schmücken Reiterfiguren, Türkenkämpfe darstellend, von ebenso eleganter wie richtiger Zeichnung, vortrefflich modellirt und ciselirt. Auf dem Deckel befinden sich Waffentrophäen, in der Mitte ein runder Knauf. Das auf drei Kugelfüßen ruhende Gefäß ist mit dem Beschauzeichen Augsburg (Rosenberg No. 64) und dem Meisterzeichen A G (Rosenberg No. 246) versehen.

Aus der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts datirt ein anderer Kugelbecher von 15 cm Höhe, jetzt ohne Deckel, von teilweise vergoldetem Silber, mit Tritonenfries. Das Beschauzeichen ist gleichfalls die Augsburger Pinie, das Meisterzeichen eine Rosette, aus Punkten und Zwischenstrichen gebildet, nach Rosenberg No. 241 einem Mitgliede der Augsburger Goldschmiedefamilie *Heckel* zugehörig.

Die Ausartung des Barocks zu dem, was die Franzosen den „Style auriculaire“ nennen, tritt uns in einem großen Henkelkruge von 27 cm Höhe entgegen, gleichfalls Silber mit reicher Vergoldung. Um den Bauch zieht sich ein hochgetriebener Fries von Tritonen und Nereiden; zwischen den einzelnen Gruppen steigen naturalistische Lilien auf dem wolkigen, grobkörnig gepunzten Hintergrunde auf. Deckel und Fuß zeigen phantastische, hie und da sich zu Fratzen gestaltende Schlammformen, ebenso der Henkel, aus dem sich eine weibliche Herme entwickelt. Am Deckel befindet sich eine weißsilberne Artischoke. Der Krug ist mit dem Hamburger Beschauzeichen und einer Meistermarke mit den verschlungenen Initialen C T M geziert, einem bisher namenlosen Meister gehörig, von dem Rosenberg bei No. 817 einen Buckelpokal der Sammlung Stroganoff in Petersburg anführt. Zeit Ende des 17. Jahrhunderts.

Ein großer Silbertopf auf Löwenfüßen, 30 cm hoch, mit der Statuette eines Löwen als Schildhalter, in barocken Formen, ist als Augsburger Arbeit eines Meisters C S signirt (Rosenberg No. 285).

Älter als die letztgenannten Arbeiten und sehr merkwürdig ist ein Henkelkrug aus grüngrauem Serpentin, von 12 cm Höhe. Den Bauch umzieht eine Reliefdarstellung des bethlehemitischen Kindermordes, welche bei der Härte des Materiales freilich nicht sehr korrekt geraten ist. Auf dem gleichfalls aus Serpentin bestehenden Deckel ist die Fratze der Gorgo eingeschnitten. Vielleicht war das Gefäß für einen Gewohnheitstrinker bestimmt, den man durch derlei unangenehme Schildereien von allzu häufigem Zuspruch abschrecken wollte, vielleicht aber auch für saueren Wein, dessen mörderische Wirkungen symbolisirt sein könnten. Die Fassung ist von vergoldetem Silber. Auch die zierlichen Formen des Henkels — der unten in einem Löwenkopfe, oben in einer weiblichen Halbfigur als Handhabe endigt und an seiner stärksten Stelle ein Maskaron bildet — bekunden deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts.



Fig. 3. Onyxgefäß. Schloss zu Detmold.

An diese Gefäße mag noch eine Schraubenflasche angeschlossen werden, 17 cm hoch, sechseckig, mit naturalistischen Blumen (meist Tulpen) und Vögeln in Emailmalerei, gefasst in vergoldetes Silber mit barocken Gravirungen. Das Stück trägt das Nürnberger Beschauzeichen und das bei Rosenberg unter No. 1344 abgebildete Monogramm (wohl zwei entgegengesetzt gestellte Vogelgestalten und nicht Früchte). Unter den a. a. O. angeführten Arbeiten dieses Meisters befinden sich auch zwei gleichartige Schraubenflaschen im Eigentum der Eremitage zu St. Petersburg.

Wir lassen nun einige Stücke folgen, welche zumeist von großem materiellen Werte, mehr in das Gebiet der Bijouterie gehören. Sie sind fast sämtlich ohne Zeichen, so dass wir bezüglich der Herkunft nur auf Vermutungen angewiesen sind. Das älteste dieser Stücke ist ein Schmuckkästchen aus vergoldeten Silberplatten, 13 cm. hoch, 16 breit und 31 lang, besetzt mit ovalen Stücken von Lapis Lazuli in verschiedenen Größen. Vier runde Karneole bilden die Füße. Sonst sind Amethyste, Aquamarine und Karneole in Tafelschnitt und à la Cabochon in reichem Maße zum Schmucke der Goldflächen verwendet. Die Profile sind einfach geradlinig, der plastische Schmuck beschränkt sich auf ein Cherubinköpfchen, welches den Drücker bildet. Nach der Zeichnung dieses Köpfchens und dem Schnitt der Edelsteine gehört das Werk wohl dem 16. Jahrhundert an. — Jünger ist ein Ziergerät in Form eines Tischchens, 12 cm hoch, mit ovaler, aus einem Stücke von Lapis Lazuli gebildeter Platte, welche von einer Koralle getragen wird. Das Fuß-

gestell besteht aus drei Voluten aus vergoldetem Silber, geschmückt mit einer Reihe von Amethysten. Aus demselben Materiale ist die glattprofilirte Fassung der Tischplatte, sowie die Ringe, welche die Äste der Koralle umgeben. Die Zwischenräume der Voluten des Fußgestelles füllen silberne Muscheln mit ovalen Stücken Perlmutter, von welchen eines, kannenartig geschnitten, das Profilbild Heinrichs IV. von Frankreich zeigt. Die vortreffliche Arbeit ist gegen 1600 anzusetzen und wohl französischen Ursprunges.

Von künstlerischem Werte ist auch die Statuette eines gefesselten Türken aus vergoldetem Silber, mit dem Sockel gegenwärtig 20 cm hoch. Die knieende Figur trägt einen mit großen braunen und grünen Emailblumen verzierten Kaftan, über welchen die silberne Kette zu den im Rücken gefesselten Händen hinabläuft. Der Kopf des Turbans besteht aus einem Almandin, um den silbernen Bund ziehen sich Schnüre von kleinen Diamanten. Nach der noch vorhandenen Fassung zu schließen, kniete die Figur ursprünglich auf einer Edelsteinkugel von ca. 3 cm Durchmesser, welche in der Mitte von einem Kranz von Amethysten umgeben war. Dieser Kranz, mit einem Goldreif als Unterlage, ruht jetzt locker auf dem viereckigen, silbervergoldeten Sockel auf. Plinthe und Basis haben eine starke Ausladung, sind glatt profilirt und reich mit Edelsteinen geziert. Als Füße dienen vier Silberkugeln. Die Statuette, vielleicht Teil einer größeren Gruppe, erinnert an die Arbeiten Dinglingers im Grünen Gewölbe.



Fig. 4. Nautilusbecher. Augsburg (?) 17. Jahrh. Schloss zu Detmold.

Sicher datirt ist eine Schmuckflasche, 15 cm hoch, von vergoldetem Silber. Sie ist an ihren vier Seitenflächen mit Achatplatten belegt, daneben sind Fruchtschnüre, oben und unten Ranken aus vergoldetem Silber aufgesetzt. Außer den großen Achatstücken sind Topase, Rubinen und Chrysoprase zum Schmucke verwendet. Das Stück ist als Augsburger Arbeit des Meisters E. A. signirt (Rosenberg No. 352), der 1745 verstorbene *Elias Adam.*

Hieher gehört auch eine Standuhr von 30 cm Höhe, Zifferblatt, Gehäuse und Fußgestelle aus teilweise vergoldetem Silber gebildet, ein Prunkstück, förmlich besäet mit rosenförmig zugeschliffenen Diamanten, mit Topasen, Karneolen, Amethysten Rubinen und Chrysoprasen. An den rundbogig ausgeschweiften Seitenteilen, an den beiden Ecken des barocken Giebels sitzen in Silberkörbchen Blumen aus Edelsteinen. Eine ebensolche Guirlande, an der die kleineren Blümchen emaillirt sind, hängt zwischen den barocken Löwenfüßen herab. Wirklichen Kunstwert besitzt bloß die den Giebel krönende Büste der Diana und der reich durchbrochene Spindelkloben im Inneren. Unterhalb des Klobens liest man in einer schönen gravirten Barock-Kartusche den Namen des Verfertigers, *Andreas Lehner*, ohne Jahreszahl und Ortsangabe. Vermutlich ist das Werk in Augsburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.

Inschriftlich als Augsburger Arbeit ist eine andere, wohl gleichzeitig entstandene silberne Standuhr gekennzeichnet. Sie misst mit dem Sockel 73 cm. Höhe. Die ganz mit getriebenen Reliefs

bedeckte Vorderseite trägt auf vergoldeten, von Amoretten gehaltenen Teppichgründen drei Zifferblätter. Über dem mittleren Zifferblatt setzt an einer Gruppe, Apollo mit Hygieia, der in einer Kartusche mit Engelsköpfchen endigende Pendel an. Ringsum ist reicher Figurenschmuck, Musen darstellend, aufgesetzt. Den oberen und unteren Teil der Vorderseite schmückt eine figurenreiche Reliefdarstellung mit teilweise ganz frei gegossenen und auf den flacher getriebenen Grund aufgesetzten Figuren. Das Ganze, von einer Merkurfigur bekrönt, ist in Weißsilber gehalten. Komposition und Technik von großer Virtuosität. Den reichgegliederten, mit Schildpatt fournirten Sockel schmücken aufgelegte silberne Kartuschen und Bandornamente barocken Stiles in durchbrochener Arbeit. Sie umrahmen drei weibliche Medaillonbildnisse in Intarsia von Elfenbein, Ebenholz und Perlmutter. Schönes durchbrochenes Messingornament bewahrt das Gehäuse. Hier hat sich auch der Verfertiger verewigt, *Markus Böhm* in Augsburg, doch ohne Jahreszahl. Ob wir uns darunter den Mechaniker oder den Künstler oder beide in einer Person vorzustellen haben, bin ich leider nicht in der Lage zu entscheiden.

Erwähnt sei hier noch eine emaillirte Taschenuhr, aus derselben Zeit stammend, mit biblischen Scenen und Landschaften, als Werk der Maler *Frères Huaut* bezeichnet, umgeben von einem Schutzmantel aus Krystallgläsern in vergoldeter Silberfassung, von vortrefflicher Komposition und Ciselirung.

Das Speise- und Tafelgerät der lippischen Schatzkammer stammt fast durchweg aus der Rokokozeit. Bis auf wenige Stücke war auch da Augsburg die übliche Bezugsquelle. Die zahlreich vorhandenen Kaffee- und Theekannen, Becher etc., Service zeigen zumeist die übliche Rokokoform mit spiral aufsteigenden flachen Wulsten. Hervorzuheben ist in dieser Gruppe nur weniges.

Ein Löffel von vergoldetem Silber weist durch die Muschelform des Mundstückes und die Gravirung des Handgriffes noch auf die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück. Auf der Vorderseite befindet sich in medaillonartiger Umrahmung ein gegen die Sonne fliegender Adler, das altpreußische Wappen, auf der Rückseite eine Sonne und eine Sonnenblume; den übrigen Teil des Griffes füllen Rankenschläge aus. Das Beschauzeichen ist die Augsburger Pinie, das Meisterzeichen enthält die Buchstaben C. S. E. (Bei Rosenberg nicht reproduzirt.)

Ein Zuckerkorb aus stark vergoldetem Silberflechtwerk, imitirend, mit angesetzten Rokokoschnörkeln trägt die Beschau- und Staatskontrollzeichen aus dem Haag vom 17. Jahrhundert. Daneben findet sich jedoch das Beschauzeichen von Paris für die Jahre 1735/36 und die unbekannte Meistermarke C. B. — Das Stück scheint in Holland entstanden und in Paris zur Zeit Thomas Germains teilweise umgearbeitet, modernisirt worden zu sein. Analogien für solche Umwandlungen sind ja in der Rokokozeit nicht selten.

Die reichste Entwicklung des Rocaillestiles zeigt eine große Toilette, mit dem Spiegel aus massivem Silber, dem dazu gehörigen Tafel- und Schreibtischgerät aus über 100 Stücken bestehend, alles stark vergoldet und mit Ausnahme der plastischen Verzierungen glänzend polirt. Reiches Schnecken- und Kartuschenwerk, Zweige, Blumen und Vögel bilden die Hauptmotive der teils getriebenen, teils gravirten Dekoration. Die Formen der Gefäße sind zierlich, die gegossenen Teile meist sorgfältig ciselirt. Manche Stücke sind im Schmucke etwas spärlicher bedacht, die Ausführung nicht gleichartig und von verschiedenen Händen herrührend. Bis auf ein Stück tragen sämtliche Teile dieser Toilette die Augsburger Beschauzeichen von den Jahren 1759 bis 1767. In den Meisterzeichen wiederholen sich die Initialen I B, — I C D, — I M S, — I W D. Auf den besten Stücken findet sich das Zeichen C. D. Das zweite der angeführten Zeichen gehört *Johann Christian Drentwett*, das letztgenannte seinem jüngeren Verwandten (Sohne?) Christian an. Die Drentwetts waren eine altberühmte Augsburger Goldschmiedefamilie. Die Anschaffung großer silberner Toiletten wurde in der Rokokozeit an den Fürstenhöfen Modesache. Der bei solchen Bestellungen am meisten bevorzugte Künstler war Thomas Germain. In unserem Falle ist wahrscheinlich Joh. Christian Drentwett von dem damals regierenden Grafen zur Lippe, Simon August, mit der Anfertigung einer Toilette nach der Mode mit Zugehör betraut worden. Dieser teilte die Arbeit, die er allein nicht zu bewältigen vermochte, mit seinem Verwandten und behielt mit der Verantwortung die Oberleitung über das Ganze, bis er nach seinem Tode von Christian darin abgelöst wurde. Ein selbständiger Entwurf ist für diese Arbeiten nicht anzunehmen, vielmehr scheint man sich ziemlich genau an eines der damals so häufigen, allgemein zugänglichen Musterbücher für Goldschmiede — mit Entwürfen in der Art Habermanns — gehalten zu haben. So ist es wohl zu erklären,

dass sich unter den Stücken auch ein Kännchen von ganz gleichartigem Typus, jedoch mit dem Hamburger Beschauzeichen vom Jahre 1762 und dem unbekannten Meisterzeichen I. M. befindet, welches im Jahre 1771 inschriftlich im Besitze einer Metta Petersen war.

UNGARISCHE FAYENCEN UND TÖPFERWAREN.

VON *JOSEPH DINER.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



USSER diesen fünf Typen finden wir in Nordungarn vereinzelte Bauernfayencen, die sich an Rouen, Straßburg oder an Italien anlehnen, technisch genau so gearbeitet sind wie die schon beschriebenen, und von denen zwei hier abgebildet sind (Fig. 13—14).

Die Ornamentation dieser Arbeiten steht zwar nicht überall auf künstlerischer Höhe, aber überall zeigt sie Verständnis für Gesamtwirkung und eine schnelle, sichere Hand, die bei dieser Technik auch unbedingt nötig war.

Zu den nordungarischen Fayencen gehört noch ein sechster Typus, den wir aber hier gesondert behandeln, weil er einer ganz anderen Technik angehört.

f) Ungvarer Engobemajoliken.

Das Komitat Ungvar liegt im Nordosten Ungarns und ist stark mit Ruthenen (Kleinrussen) bevölkert. Die Ornamentation der Ungvarer Majoliken verrät auch den Einfluss dieser Bevölkerung. Man findet auf den Majoliken dieselbe Vernachlässigung aller Form und Zeichnung, wie auf den bemalten Tempeln, Kreuzen und Holzmöbeln jener Gegend. Wert wird allein gelegt auf die Farbenwirkung, die sehr lebhaft sein und aus vielen Farben bestehen muss. Die Ornamentation ist gewöhnlich linear, und nur selten finden wir eine offene Rose oder einen Vogel dargestellt. Die Hauptfarben sind Ockerrot, Weiß, Grün, Schmutziggelb, Braun und ein verschwommenes Blau. Die Herstellungsart ist eine Engobetechnik und zwar folgendermaßen.



Fig. 13. Majolikagefäß in italienischer Art. Nordungarische Arbeit. 1669.



Fig. 14. Majolikakanne blau glasirt, Zipser Arbeit. 1655.

Auf das noch ungebrannte nasse Gefäß kommt eine rote oder braune Engobeschicht als Grundfarbe, darauf werden dann die Farben aufgetragen in pulverisirter Form, doch so, dass die Zeichnung aus der Grundfarbe ausgekratzt war und die Farben direkt auf das Gefäß zu liegen kommen. Darüber kommt dann die blei- oder weinsäurehaltige Glasur. So wie in Thun durch Unterricht diese uralte Volksindustrie in den letzten Jahren neu gefördert wurde, ist auch in Ungvar durch Errichtung einer Fachschule und Errichtung einer großen Thonwarenfabrik diese alte Volksindustrie neu belebt worden.

In Figur 15 (Tafel) gebe ich eine neuere Ungvarer Arbeit aus der technologischen Sammlung des Polytechnikums. Die Form (ungarisch: Kulatsch) zeigt einen plattgedrückten Krug auf zwei Füßen. Das Dekor zeigt die stilisirte Tulpe in zwei Formen, geschlossen und offen, in der Mitte eine Rosette. Die Grundfarbe ist dunkelbraun, die Konturlinien vergoldet und die Dekoration in sechs Farben ausgeführt. Das Ganze hat einen sehr tiefen warmen Ton, der durch den vibirirenden Metallglanz der Konturen noch außerordentlich gehoben wird.

a) Blaue Engobefayencen mit vertieftem, weißem Ornament.

Diese Arbeiten gehören nicht nur zu den interessantesten Arbeiten, sondern auch außerhalb Ungarns finden wir nichts Ähnliches. Die Herstellungsart ist folgende. Das rote poröse Grundmaterial wird in rohem Zustande vorerst mit einer weißen Thonschichte übergossen. Wenn diese weiße Schicht eingetrocknet ist, wird das Ganze nochmals mit einer blauen Engobeschicht übergossen. Die blaue Engobe besteht aus einem Gemenge von weißem Thon mit



Fig. 16. Siebenbürger Sgraffito-Majolika. Ende 18. Jahrhundert.



Fig. 17.
Siebenbürger Sgraffito-Majolika. 1813.

einem kobalthaltigen Glasflusse. Die Schwierigkeit dieser Prozedur besteht darin, die verschiedenen übereinander lagernden Thonschichten so herzustellen, dass sie sich beim Trocknen und Brennen gleichmäßig verhalten. Diese Technik gleicht der des Sgraffito, und ebenso wie dort wird auch hier die Zeichnung in die blaue Engobeschicht eingekratzt, bis die weiße Schicht erscheint, so dass das Ornament vertieft weiß erscheint auf blauem Grunde. Sodann werden die Gegenstände mit einer außerordentlich dünnen durchscheinenden Glasur überzogen.

Wir kennen datirte Stücke aus den Jahren 1781—1813, und alle scheinen aus einer Werkstätte zu stammen. Dass der betreffende Meister ein Siebenbürger Sachse war, dafür sprechen zwei Schüsseln mit

II. Siebenbürgische Bauernfayencen.

In den siebenbürgischen Arbeiten haben wir durchaus originelle Arbeiten. Trotz der schon erwähnten anabaptistischen Kolonie und trotz der dort wohnenden Sachsen lässt sich in der siebenbürgischen Volksindustrie durchaus kein westeuropäischer Einfluss feststellen. Nur hie und da können wir in der Ornamentation einen orientalischen Einfluss bemerken. Während die nordungarischen Arbeiten fast durchgehends nur eine Technik zeigen und die Typen sich nur nach dem Dekor unterscheiden lassen, differiren alle jene siebenbürgischen Typen, die ich bislang feststellen konnte, sowohl in der Technik als auch im Dekor.

deutschen Inschriften. Die Zeichnungen verraten eine sehr sichere Hand, und erinnern oft an die überzogenen rhodischen Vasen, wie z. B. bei dem Kruge von 1800 unter Figur 19. Die Ornamentation ist stets sehr einfach und stark naturalistisch (Fig. 16—19).

b) Blaue Engobefayencen mit Reliefdekor, Pâte sur Pâte.

Die Fayencen dieser Technik sind viel älter, denn ich kenne ein Stück in der technologischen Sammlung des Polytechnikums, welches das Datum 1736 trägt. Die Herstellungsart ist folgende. Das rote poröse Grundmaterial wird genau wie bei dem früheren Typus mit einer weißen und einer blauen Engobeschicht übertragen. Wenn dann auch die blaue Engobeschicht getrocknet ist, wird darauf das Dekor in weißem Thon — also Pâte sur Pâte — aufgetragen, oder auch in einem anders gefärbten blauen Thone. Manchesmal wird das aufgetragene Thondekor noch ein klein wenig gelb oder grün gefärbt. Darüber kommt dann erst die ganz dünne durchscheinende Glasur, und dann erst wird das Stück gebrannt. Die Ornamentation bewegt sich fast nur innerhalb der schon oft erwähnten ungarischen Motive.

c) Weiße Engobefayencen mit blauem Reliefdekor.

Die Arbeiten dieser Technik sind zwar zumeist sehr primitiv, aber durch ihren eigentümlichen Farbenton und das schwunghafte Dekor ausgezeichnet. Die Herstellungsart ist folgende. Das poröse rote Grundmaterial wird mit einer sehr dünnen weißen Engobeschicht überzogen. Auf diese Engobeschicht wird das Dekor aufgetragen in einem sehr schwerflüssigen kobalthaltigen Glasflusse; darüber kommt dann die sehr dünne durchscheinende, aber dennoch unreine Bleiglasur, und dann erst wird das Stück gebrannt. Da nun das Grundmaterial durch die dünnen Schichten durchscheint, bekommt das Ganze entweder einen sehr warmen rauchigen Ton oder einen gelblich weißen Ton mit einem prächtigen Schimmer. Zu dieser Grundfarbe harmonirt ausgezeichnet das tiefe dunkelblaue Dekor. (Nur bei sehr vereinzelten Stücken fand ich auch ein wenig Braun im Dekor verwendet.) Die Ornamentation ist sehr einfach und durchaus linear. Nur manchesmal findet man darauf eine stilisirte Tulpe. Sie ist mittelst einer unten durchlöcherten Düte aufgetragen, ganz ähnlich wie die Zuckerbäcker ihre Tortenverzierungen machen. Figur 20 zeigt uns einen Krug dieser Gattung aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums.



Fig. 18. Siebenbürger Sgraffito-Majolika. 1799.



Fig. 19. Siebenbürger Sgraffito-Majolika. Um 1750.

Erwähnen will ich hier noch, dass die technologische Sammlung des Polytechnikums eine aus Siebenbürgen stammende Engobefayence besitzt, deren Technik und Habitus mit demjenigen der Thunschen Fayencen vollkommen übereinstimmt. Nach dem Kostüme der auf diesem Teller vorkommenden Dame zu urteilen, stammt das Stück aus dem

Anfange dieses Jahrhundert. Weitere ähnliche Stücke sind mir unbekannt.

d) Szèkler Fayencen.

Bekanntlich gehört das kleine Völkchen der Szèkler zu den gewerbetüchtigsten und gewerbfleißigsten



Fig. 20. Siebenbürger Majolikakrug. Sgraffito-Majolika. Ende des 18. Jahrhunderts.



Fig. 25. Majolikacompotière. Holitsch. Ende des 18. Jahrh.

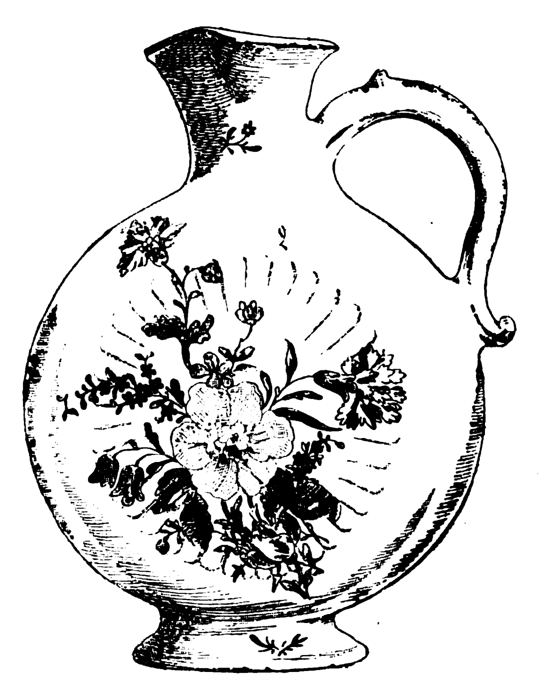


Fig. 22. Majolikakrug. Holitscher Arbeit. 1794.

Stämmen des Landes. Ihre Fayencearbeiten nehmen unter allen ungarischen Bauernfayencen beinahe den ersten Rang ein. Diese Fayencen ähneln zumeist den Habanerkrügen, doch sind sie noch sorgfältiger und abwechselungsreicher im Dekor sowohl als auch in den Formen.

Die weiße Zinnglasur ist außerordentlich glänzend und rein und zeigt nur selten Craquelés. In Anwendung kommen nur die bekannten vier Farben: Gelb, Blau, Grün und Violett, das Grün jedoch in zwei Nüancen. Bei den Zunftkrügen ist auch hier das Gelb vorherrschend. Die Ornamentation ist entweder in orientalischem Geschmacke oder in den oft erwähnten ungarischen stilisirten Motiven ausgeführt. Sehr häufig sind Inschriften und figürliche Darstellungen, die sich auf das Leben der Besteller beziehen. Wir finden da Werkzeuge der verschiedensten Gewerbe sowie auch landwirtschaft-



Fig. 21. Majolikakrug. Grün glasirt mit Reliefdekorationen. Ungarische Arbeit 1748.

liche Werkzeuge und dabei sich unterhaltende Sachsen, Szèkler und Szèklerinnen in den verschiedensten Gruppirungen und in lebhaften Farben auf weißem Grunde. Die Zeichnungen sind ziemlich gut und individuell gehalten.

Diesem Typus schließt sich eine Reihe von Tellern an, die an Meißen erinnert; diese sind mit einem freihändig gezeichneten farbigen Blumensträuße ornamentirt. Oft verwenden die Szèkler die Taube mit den dicken Krallen, welche wir bei den Szèklern über jeder Hausthüre finden, und Blumen, aber merkwürdigerweise in durchaus naturalistischer Zeichnung. Das älteste Stück befindet sich in der Samm-

lung Hermann und trägt die Jahreszahl 1814. Doch werden solche auch heute noch gearbeitet. Die älteren Arbeiten zeigen die Farben; Dunkelbraun, Gelbbraun, Grün und Blau; bei den neueren Sachen fand ich nur die Farben; Grün und Blau. Auf vereinzelten Stücken finden wir auch Personen dargestellt. Ich kenne nur ein solches Stück in der technologischen Sammlung des Gewerbemuseums. Doch sollen in Siebenbürgen mehrere vorkommen.



Fig. 23. Majolikateller. Holitscher Arbeit. Ende des 18. Jahrh.

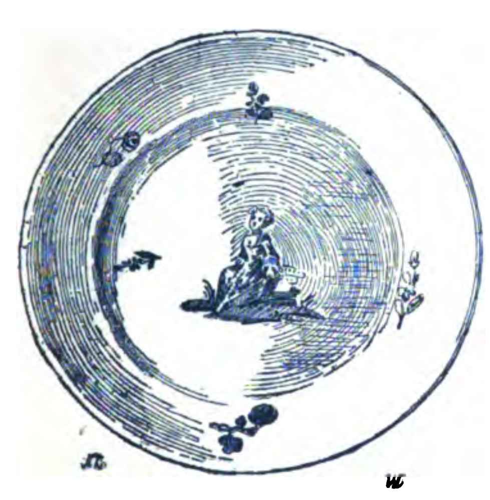


Fig. 24 Majolikateller. Holitscher Arbeit. Ende d. 18. Jahrh.

Diese Szèkler Fayencen gehen bis an das Ende des 17. Jahrhunderts zurück und werden auch heute noch in guter Qualität gearbeitet.

III. Sonstige ungarische Bauernfayencen.

a) Fayencen mit lichtgelber Glasur.

Ich habe schon oben bei den nordungarischen Fayencen die lichtgelben sogenannten „Kalotaszeger Fayencen“ erwähnt. Diese Art wurde jedoch nicht in Siebenbürgen gearbeitet, sondern an verschiedenen Orten des ungarischen Tieflandes jenseits der Theiß speziell in der Gegend von Mezötur, weshalb sie in Siebenbürgen auch „Turer Krüge“ genannt werden. Sie unterscheiden sich von den nordungarischen lichtgelben Fayencen dadurch, dass sie nur lineare oder blumige Ornamentation haben, und zwar stets stilisirt im ausgesprochensten ungarischen Geschmacke. Auch sind sie viel jünger, denn das älteste Stück, welches ich kenne, trägt das Datum 1833.



Fig. 26. Weihwasserbehälter aus Majolika. Stampfener Arbeit. 1817

b) Schwarze Engobefayencen.

In der Gegend von Fünfkirchen werden schwarze Engobefayencen fabrizirt, die in der Technik vollkommen den Szèkler weißen Engobefayencen mit blauem Dekor gleichen. Die oberste Engobeschicht ist

tiefglänzend schwarz, die Ornamentation ist durchwegs linear, zumeist spiralförmig und mit der Düte aufgetragen. Die vorkommenden Farben sind Grün, Gelb, Schmutzigweiß und Ziegelrot. Es sind lauter geringere Arbeiten aus diesem Jahrhunderte.

c) Fayencen mit aufgelegtem Reliefdekor.

Derartige Arbeiten wurden in den verschiedensten Teilen des Landes hergestellt, schon im vorigen Jahrhunderte, und lassen sich kaum nach verschiedenen Typen unterscheiden. Diese Arbeiten sind zumeist dunkel glasirt, grün oder braun. Die Technik ist die noch heute verwendete. Auf das rohe Gefäß wird das Reliefmedaillon, welches in der Form gepresst worden ist, aufgeklebt, dann kommt die Glasur darüber. Figur 21 zeigt uns einen interessanten Krug dieser Technik aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums, der das Datum 1748 trägt. Der Bauch des grünglasirten Gefäßes ist durch Relieflinien in Felder geteilt, welche ausgefüllt sind mit Engelsköpfen, Löwen, die unter einem Baume sitzen, und mit Rosen. Besonders hübsche derartige Arbeiten werden in Sarospatak gearbeitet.

IV. Ungarische Kunstfayencen.

Schon seit Mitte des vorigen Jahrhundertes wurden in einer außerordentlichen großen Anzahl von Städten in Ungarn feinere Fayencearbeiten fabrizirt. Doch trotz der großen Masse, trotz der ausgedehnten Entwickelung kann ich leider über diese Arbeiten nicht dasselbe lobende Urteil fällen wie über die Bauernarbeiten. Wohl haben die verschiedenen ungarischen Fabriken eine ganze Reihe ausgezeichnet schöner und technisch vollendeter Fayencearbeiten geliefert. Doch ermangeln sie allesamt jedweder künstlerischen Selbständigkeit. Erst in den letzten dreißig Jahren hat die ungarische Fayenceindustrie selbständige Fortschritte gemacht sowohl auf technischem als auch künstlerischem Gebiete. Die gesamte ältere Fayenceindustrie ist daran gescheitert, dass sie es verschmäht hat, an die so zahlreich vorhandenen gesunden Volkstraditionen anzuknüpfen, und bloß wahl- und ziellos ausländische Fayence- und Porzellanarbeiten nachgemacht hat.

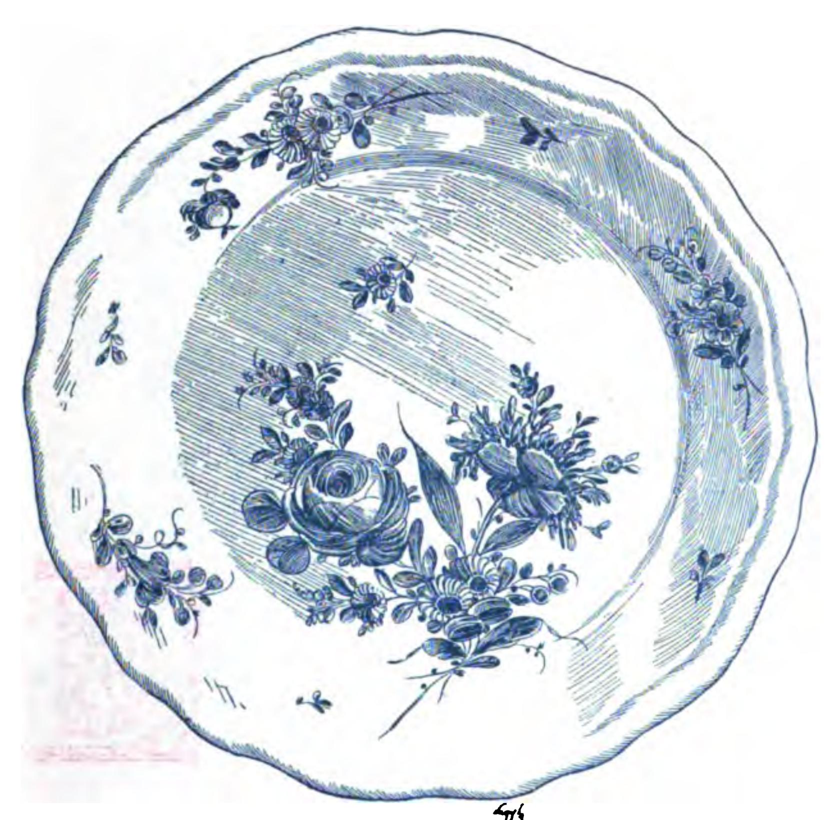


Fig. 27. Majolikateller. Stampfener Arbeit. Anfang 18. Jahrh.



Fig. 28. Majolikakrug. Stampfener Arbeit Anfang 18. Jahrh.

Die archivalischen Quellen bezüglich der ungarischen Fayenceindustrie sind bisher noch durchaus unbenützt geblieben. Das Wenige, das ich hier mitteilen kann, verdanken wir den gelegentlichen Forschungen des Herrn Petrik, Professor der Technologie an der Budapester höheren Gewerbeschule.

Was ich von den Holitscher Arbeiten sagen werde, gilt im großen und ganzen auch von den

Arbeiten der anderen Fabriken. Denn alle Fabrikate ähneln einander so sehr, dass wenn uns nicht eine Marke zu Hilfe kommt, wir nur in den seltensten Fällen unterscheiden können, aus welcher Fabrik ein Stück stammt.

Die Holitscher Fabrik wurde im Jahre 1746 von Kaiser Franz gegründet. Als kaiserliche Fabrik arbeitete sie nicht nur für den Handel, sondern auch sehr viel für die verschiedenen kaiserlichen Schlösser. Die Fabrikation war eine ziemlich bedeutende; denn ihr jährlicher Handelsumsatz betrug mehr denn 50 000 fl. Erst in den letzten Jahren des vorigen Jahrhundertes wurde infolge der Kriegszeiten das keinen zweiten Buchstaben tragen, erscheint diese Version nicht mehr stichhaltig. Am wahrscheinlichsten ist es, dass dieser zweite Buchstabe für die von der kaiserlichen Hofhaltung bestellten Stücke angewendet wurde und die Bezeichnung des Schlosses ist, für welches die Bestellung gemacht wurde, wobei natürlich nicht ausgeschlossen bleibt, dass diese Begünstigung auch hie und da anderen hervorragenden Bestellern zugestanden wurde. Auf den späteren Steinzeugwaren finden wir den ganzen Namen HOLITSH eingeprägt.

Wie schon erwähnt, sind die Holitscher Fabrikate durchwegs nur Nachahmungen fremder



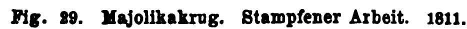

Fig. 29. Majolikakrug. Stampfener Arbeit. 1811.


Fig. 30. Ungarische Kunst-Fayencen.


Fig. 32. Von FISCHER in Budapest.

Geschäft schlechter, und im Jahre 1805 scheint die Fabrikation eingestellt, jedoch 1809 wieder aufgenommen worden zu sein. Die Fabrik arbeitete noch 16 Jahre, bis sie im Jahre 1825 endgültig einging. Die Hauptfabrikation war Majolika; doch in der zweiten Epoche der Fabrik in diesem Jahrhunderte erzeugte sie auch Steingut. Die von dieser Fabrik verwendete Marke ist entweder ein bloßes H oder ein H in Verbindung mit einem zweiten wechselnden Buchstaben. Bislang wurde zumeist dafür gehalten, dass ähnlich wie in Böhmen dieser zweite Buchstabe sich auf den Vor- oder Zunamen des Werkführers beziehe, der für die Gegenstände verantwortlich war. Da jedoch eine große Menge von Arbeiten, und auch solche von allerfeinster Ausführung, Fabrikate. Der größte Teil ist nach Alt-Wiener Mustern gearbeitet. Jedoch finden wir auch Arbeiten nach folgenden Mustern: Alt-Meißen, sowohl weiß mit geblümtem Dekor, als auch gelb mit weißen Medaillons, China, Japan, Straßburg, Rouen, Niederwiller, Marseille. Einige wenige Stücke sind im Genre der italienischen Majoliken gearbeitet worden. Andere wieder stellen Pflanzen dar in ganz naturalistischer Weise, so z. B. kleine Butterterrinen in Form eines Kohlkopfes oder eines Spargelbündels. Der verwendete Thon ist rot und sehr fein. Die Glasur ist glänzend weiß. In jüngeren Jahren sind die Holitscher Fabrikate vielfach in Oberösterreich imitirt worden. Diese Imitationen haben einen lichteren weicheren Ton. In Figur 22—25 gebe ich die

Zeichnung von vier Holitscher Fayencen aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums.

In der künstlerischen Ausführung am nächsten steht der Holitscher Fabrik jene von *Totis* (Tata). Diese wurde in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhundertes von Johann Georg Schlegl gegründet, kam dann in den Besitz der bekannten keramischen Familie Fischer und ist noch heute in Betrieb.

Ziemlich Bedeutendes leistete auch die *Stampfener* Fabrik in der Nähe von Pressburg. Diese wurde im Anfang dieses Jahrhundertes von Josef Putz gegründet. Die Stampfener Arbeiten so wie die Tataer Arbeiten unterscheiden sich kaum von den Holitscher. Tata hatte eine Spezialität, nämlich sehr feine Gefäße im Stile Ludwigs XVI. Bei den Stampfener Arbeiten ist die Glasur nicht so glänzend weiß, das verwendete Rot etwas lichter. Unter Figur 26—29 gebe ich einige interessante Stampfener Arbeiten aus dem Besitze des Professors Petrik.

Figur 26 zeigt ein in allen ungarischen Fabriken außerordentlich häufiges Motiv: einen Weihwasserbehälter in der Gestalt der heiligen Veronika mit dem Schweißtuche. Das Kleid ist lichtblau. Das Tuch auf der rechten Schulter rot. Der Körper ist fleischfarben.

Figur 27 zeigt nebenstehende Marke.

I: P:
1817.

Schüssel und Krug Figur 27 und 28 zeigen naturalistisches Blumendekor und machen ganz den Eindruck von Porzellanmalerei, als ob die Farben über der Glasur wären.

Fig. 29 zeigt in ähnlicher Technik einen Krug, darauf die heilige Apollonia ganz in Blau, mit einem gelben Glorienscheine.

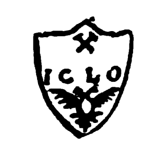
Außer diesen Fabriken kennen wir noch eine große Reihe, von denen ich nur folgende nennen will. Pongyelok: Marke P (wahrscheinlich), Gäcs: Marke unbekannt, Giralt: Marke unbekannt, Kis-Bir: Marke unbekannt.

Überdies haben in diesem Jahrhunderte noch eine große Reihe von Fabriken Steinzeug, sog. englische Irdenware in sehr guten Qualitäten erzeugt. Es waren dies teils Majolikafabriken, teils Porzellanfabriken gewesen, die aber als solche mit dem billigen englischen und böhmischen Fabrikaten nicht konkurriren konnten und deshalb sich der Steinzeugfabrikation zuwandten.

Den ersten Rang nimmt Kaschau ein. In Kaschau gab es zwei Fabriken, von denen die eine von einem Italiener, Namens Pivarotti, gegründet wurde, etwa um das Jahr 1800. Darauf bezieht sich auch die Kaschau betreffende Notiz in Jaennikes Grundriss der Keramik. Als Marke ist der Vollname eingedruckt. In Folgendem will ich noch die Marken einiger Fabriken mitteilen.

Ofen: OF. oder OFEN, Kremnitz: Marke KR oder KREMNITZ in neuester Zeit aber C. 1884. KÖRMÖTZ Varoslöd: Marke ZS VÁROSLÖD

Papa: Marke MW Papa Iglo: Marke



Miskolz: Marke



Mischkolz

Kronstadt: Marke älterer Art



später



oder blos KRONSTADT

Eine Reihe anderer neuerer Fabriken hat einfach ihren Namen ausgedruckt als Marke.

Aus dem Bisherigen wird wohl ersichtlich geworden sein, dass die ältere ungarische Fayenceindustrie genug des Interessanten und künstlerisch Wertvollen bietet. Aber trotzdem muss eingestanden werden, dass sie nicht jenes hohe Niveau erreicht hat, wie die westeuropäische Fayenceindustrie. Ganz anders aber zeigt sich uns das Bild, wenn wir die modernen ungarischen Fayencearbeiten betrachten. Die moderne ungarische Fayenceindustrie ist — sowohl in technischer als künstlerischer Beziehung —

nicht nur der westeuropäischen Fayenceindustrie vollkommen ebenbürtig, sondern ihr auch in vielen Dingen überlegen.



Fig. 32. Ungarische Kunst-Fayence. Von FISCHER in Budapest.

Die glänzende Entwickelung der neueren ungarischen Fayenceindustrie knüpft sich an zwei Namen, die in der keramischen Welt einen guten Klang haben: Zsolnay und Fischer. Zsolnay hat seine kolossalen Fabriken in Fünfkirchen. Aber Zsolnay ist nicht bloß Fabrikant, sondern vielmehr Künstler, dem die künstlerischen Zwecke und Ideen allen anderen vorangehen. Fischer hat seine Fabriken in Budapest. Er entstammt einer alten wohlberufenen Keramistenfamilie und er ist es, der auch seiner Zeit der Herender Porzellanfabrik den Weltruf verschafft hat; die Familie Fischer hat dann die Totiser Fayencefabrik in Blüte gebracht und besitzt jetzt eine Fabrik in Budapest, die sehr schöne Arbeiten liefert, besonders neuerdings sehr gute Arbeiten Pâte sur Pâte.

Die Bedeutung der modernen ungarischen Kunsttöpferei hier zu schildern, würde zu weit führen;



Fig. 33. Faience-Blumenschale. Von FISCHER in Budapest.

das mag einem besonderen Artikel vorbehalten werden. Einige charakteristische Proben derartiger Arbeiten aus der Fischerschen Fabrik geben die Abbildungen Fig. 30—33 wieder.

Zum Schlusse möchte ich den Herren Eugen von Radisics, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Julius Pasteiner, Professor an der Budapester Universität, Vincenz Wartha, Professor am Budapester Polytechnikum, und dem bekannten Naturforscher und Reichstagsabgeordneten Otto Hermann sowie auch der Redaktion der ungarischen kunstgewerblichen Zeitschrift „Müvészi Ipar“ danken für ihre liebenswürdige Unterstützung bei meinen Studien auf dem Gebiete der ungarischen Fayencen.

Berichtigung. Infolge verspäteten Eintreffens der Korrektur des Herrn Verfassers konnten folgende Fehler in der ersten Hälfte des obigen Aufsatzes nicht mehr berichtigt werden; wir bitten die Verbesserungen nachzutragen:

S. 25. Zeile 10 von unten rechts statt „Vorderungarn“ lies „*Nord*ungarn“.

S. 26. Zeile 9 von unten rechts statt „Bazsa“ lies „B*a*sa“.

S. 27. Zeile 5 von oben rechts, statt „und auch“ lies „*so* auch“.

S. 28. Zeile 9 von links statt „Aloincz“ lies „Al*v*incz“.

S. 28. Zeile 10 von oben links statt „eingewanderten“ lies „erwähnten“.

S. 28. Zeile 15 von oben links statt „habanstoi“ lies „habanst*w*i“.

S. 28. Zeile 4 von unten links statt „Sabotitsch“ lies „Sobotitsch“.

S. 29. Zeile 12 von unten rechts statt „1799“ lies „1*6*99“.

S. 30. Zeile 11 von unten rechts statt „Libetbanye“ lies „Libetbany*a*“.

S. 31. Zeile 2 von unten links statt „Türer“ lies „T*u*rer“.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Zu der Farbentafel. Der Brokatstoff, welchen die Farbentafel aus dem Besitz des Leipziger Kunstgewerbemuseums wiedergiebt, gehört zu den schönsten Erzeugnissen der Lyoneser Weberei aus der Wende des 17. Jahrhunderts. Die Verschmelzung naturalistischer Blumen mit stilisirtem Ornament ist in einer außerordentlich geschickten und überaus wirkungsvollen Weise hergestellt und bietet einen lehrreichen Hinweis für die Dessinateure.

Die Vorlesungen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin haben am 5. Januar begonnen. Der Zutritt ist unentgeltlich. Es lesen Dr. *Alfr. Gotthold Meyer* über Kostümkunde, Dr. *Max Schmid* über die Geschichte der dekorativen Malerei in Italien, Dr. *August Winkler* über die Geschichte des griechischen Ornaments, Dr. *O. v. Fälke* über das Kunstgewerbe in China und Japan.

Deutsche Fächerausstellung in Karlsruhe 1891. Nebst den Fächern und Fächerblättern wird in der Ausstellung in einer besonderen Gruppe auch die Herstellung des Fächers von seinen Anfängen im Rohmaterial bis zur fertigen Arbeit sich entwickelnd, vertreten sein. Gerade diese Gruppe verspricht für den Besucher der Ausstellung sehr belehrend und interessant zu werden. Eine weitere Abteilung bildet die Ausstellung der *Fächerladen*, welche bei feineren Fächern oft eine sehr schöne und geschmackvolle Arbeit sein kann. Diese Laden können in Leder, Pergament, Seide, Stoff, Pappe, Holz und in Strohmosaik etc. in den vielseitigsten und originellsten Techniken hergestellt werden. Das Präsidium der Ausstellung ladet zur Beteiligung an dieser Abteilung die deutschen Cartonnage-, Leder-Portefeuille-Geschäfte, Buchbindereien und alle Interessenten ein und können dieselben die Programme der Ausstellung auf Verlangen erhalten.

L. *Berlin.* Das *Königl. Kunstgewerbemuseum* hat, wie gewöhnlich zu dieser Zeit, eine Ausstellung seiner während des abgelaufenen Jahres gemachten Neuerwerbungen veranstaltet. Dieselben führen den meisten Abteilungen der Sammlung sehr wertvolle Bereicherungen zu, die bedeutendsten der der Möbel. Voran steht hier ein ganzes getäfeltes Schlafzimmer französischer Arbeit, aus der Zeit um 1720, weiss mit Goldornamenten und in die Wände eingelassenen Bildern und Spiegeln, ferner ein hervorragend schöner, reich geschnitzter eichener Kredenzschrank aus dem 15. Jahrhundert, ein spanischer Kabinettschrank des 16. Jahrhunderts aus Nussbaumholz mit Knocheneinlagen und durchbrochenen eisernen, vergoldeten Beschlägen. ein Danziger Tisch aus dem 17. Jahrhundert, ein Glasschrank von 1760 aus Lüttich in sehr feinem, reizvollem Rokoko und die moderne Nachbildung einer Kommode von Boulle mit reichen Bronzebeschlägen. Auch die keramische Abteilung ist bei den Erwerbungen reichlich bedacht worden; es sind deutsche Kacheln und spanische Azulejos aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt, eine sehr gute Pilgerflasche von Hirschvogel, drei Stücke von Pallisy, französische und spanische Fayencen und auch einige moderne Stücke aus Frankreich und Italien; von Porzellan eine grosse Alt-Berliner Standuhr, verschiedene sehr gute Figuren, Gruppen und anderes aus deutschen und französischen Fabriken. Bronzen sind aus verschiedenen Zeiten vorhanden, darunter ein italienischer Leuchter aus dem 16. Jahrhundert mit sehr reichem und gutem Ornament; von den Gegenständen aus Edelmetall sind zwei Leuchter von vergoldetem Silber, Paris um 1740 und ein großer. gravirter Silberbecher von J. G. Abevell in Augsburg aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts zu nennen. Ferner möge noch eine größere Reihe schmiedeeiserner, verzierter Nägel und Thürbeschläge, meist spanischer Herkunft, aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sowie einige reiche Zinnschüsseln mit flachem Relief aus Frankreich um 1600, Erwähnung finden, ebenso die eingetretene Vermehrung der Stoffsammlung sowie der Bucheinbände. Als Legat ist dem Museum eine reichhaltige Sammlung süddeutscher Schnürstifte aus dem 18. und 19. Jahrhundert zugefallen.

-a- *Paris.* Durch einen in der Revue des arts décoratifs enthaltenen offenen Brief des Vorsitzenden der Pariser Syndikatkammer der Bronzefabrikanten, worin derselbe gegen den Ausschluss der kunstgewerblichen Arbeiten von den jährlichen Kunstausstellungen Einspruch erhebt, ist diese auch für die kunstgewerblichen Kreise Deutschlands bedeutungsvolle Frage in mehreren französischen Zeitschriften zur Erörterung gelangt. Voltaire und Chronique des arts schließen sich den in dem offenen Briefe ausgesprochenen Ansichten an. Letztere redet einer jährlichen Ausstellung neuer kunstgewerblicher Erzeugnisse, mindestens aber der Zeichnungen dazu das Wort, führt indes zutreffend aus, dass. um dies zu ermöglichen, die jährlichen Ausstellungen zunächst von der Überzahl unbedeutender Erzeugnisse der hohen Kunst entlastet werden müssen, welche sich jetzt darin breit machen, und dass überhaupt die Zahl der zur Ausstellung gelangenden Werke beträchtlich zu vermindern sei, bevor an die Errichtung einer neuen Abteilung gedacht werden könne.

Berichtigung. Die Unterschrift der Tafeln mit Darstellung des Holzkreuzes aus dem Grödenerthal im Heft 2 des Kunstgewerbeblattes, giebt die auf dem Kreuz befindliche Jahreszahl mit 1654 an, während im Text 1634 steht. Beide sind natürlich falsch; et muss heissen 1754. Falls eine Jahreszahl aus dem 16. Jahrhundert darauf stehen sollte, ist sie gefälscht. — Herr Dr. Darmstaedter in Berlin teilt mir bei dieser Gelegenheit mit, dass die Grödener Schnitzindustrie ihren Ursprung auf Johann de Mehr zurückführt, der erst um 1700 zu schnitzen begann. *A. P.*

Bitte um Auskunft.

Giebt es im Handel biblische Bilder auf Metallblech oder Terrakotta, die sich zur Verkleidung eines Kirchenofens eignen und von wem sind solche zu beziehen?

Pastor Neuhaus in Diehsa (Oberlausitz).

AUSSTELLUNGSKALENDER FÜR 1891.

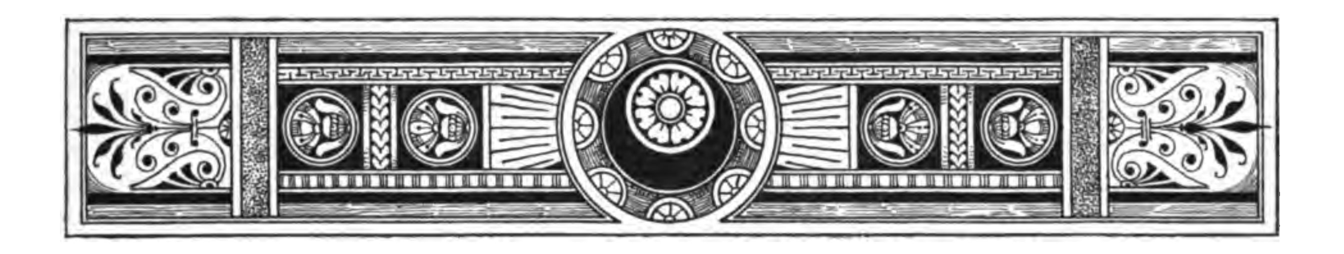
Altenburg. Vereinigte Kunstvereine für Gera und Altenburg. Dauer in Altenburg vom 23. April bis 18. Mai. Anmeldung bis 12. April bei P. del Vecchio in Leipzig.
Augsburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung. (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Baden-Baden. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Bamberg. Kunstverein. Konservator Bauer. (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Barmen. Kunstverein. Gemäldeausstellung. Vom 29. März bis 26. April. Anmeldung bis 14. März, Einsendung bis 21. März.
Bayreuth. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Berlin. Internationale Kunstausstellung des Vereins Berliner Künstler, vom 1. Mai bis 15. September. Einsendung vom 14. März bis 10. April Jury. Sekretär: O. Jobelmann, Wilhelmstrasse 92. — Preussischer Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Verein Berliner Künstler. (Wilhelmstr.) Permanente Ausstellung. — Fritz Gurlitt, W. Behrenstrasse 29. — Ed. Schulte, Unter den Linden. Rud. Lepke, SW., Kochstrasse 28. — Max Levit, NO., Neue Königstrasse 15.
Bremen. Kunsthalle. Ausstellung vom Oktober bis Mai. Geschäftsführer Max Mischel.
Breslau. Th. Lichtenberg, im Museum der bild. Künste.
Budapest. Ungarischer Landesverein für bildende Kunst. Wahrscheinlich Herbstausstellung. Anmeldung mit Formular. Sekretär Dr. N. v. Szmereszányi.
Chemnitz. Kunsthütte. Permanente Ausstellung.
Danzig. (Siehe Östliche Kunstvereine.) — Kunstausstellung bei A. Scheinert
Darmstadt. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Dresden. Kgl. Kunstakademie. In diesem Jahre keine Ausstellung. — Sächsischer Kunstverein. Permanente Ausstellung. (Anfragen an Alph. Höme, Kastellan.) — Ernst Arnold, Kgl. Hofkunsthandlung. — Emil Richter.
Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Dauer der Ausstellung vom 17. Mai bis 13. Juni. Einlieferungstermin 7. Mai 1891. — Eduard Schulte. — Bismeyer & Kraus. — Kunsthalle (Friedrichsplatz). Permanente Ausstellung.
Frankfurt a/M. Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Rud. Bangel. — J. P. Schneider jr.
Freiburg i/B. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Fürth. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Gera. Vereinigte Kunstvereine Gera und Altenburg. Dauer in Gera vom 22. März bis 12. April. Anmeldung bis 10. März bei P. del Vecchio in Leipzig.
Gotha. Siehe Hannover.
Graz. Steiermärkischer Kunstverein. Zwei Kunstausstellungen. Vom 21. April bis 2. Juni und vom 11 Dezember bis 15. Januar 1892. Einlieferung bis 7. April bezw. 1. Dezember.
Hamburg. Kunstverein. — L. Bock & Sohn. — M. Stettenheim.
Hannover. Westlich der Elbe verbundene Kunstvereine. 1. Februar Eröffnung. Am 6. April in Magdeburg. Am 20. Mai in Halle. Am 24. Juni in Dessau. Am 19. Juli in Gotha. Am 5. Septbr. in Kassel. Anfragen an Stadtrat Fubel in Halle a/S. — Kunstverein. Vom Mai bis Dezember.
Heidelberg. Kunstverein. — Permanenter Turnus mit Mannheim.
Heilbronn. Permanente Ausstellung im Kunstverein.
Karlsbad. Karl D. Boscowitz. Vom 1. Mai bis 20. September.
Karlsruhe. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Kassel. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Kiel. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Vom 15. Juni bis 15. September. — Lipsius & Tischer.
Köln. Kunstverein im Wallraf-Richartz-Museum. Permanente Ausstellung. — Permanente Ausstellung bei Ed. Schulte. Paul Rud. Meller.
Königsberg. Bon's Kunstsalon. — Hübner & Matz.
Krakau. Kunstverein. Permanenter Turnus mit Lemberg und Posen. Anfragen an Severin Boehm in Krakau.
Krefeld. Museumsverein. Permanente Ausstellung.
Leipzig. Kunstverein im Museum. Zusendungen nur auf vorherige Anfrage. — Pietro del Vecchio. Permanente Ausstellung. Der Verein der Kunstfreunde hält jährlich vier Verlosungen (Februar, Mai, September und Dezember) und kauft hierzu Gemälde aus Del Vecchio's Kunstausstellung.
Lemberg. (Siehe Krakau.) Gesellschaft der Kunstfreunde. Permanente Ausstellung.
Linz a. d. D. Oberösterreichischer Kunstverein. Wegen Neubau nicht sicher, ob bis Mai die geplante Eröffnungsausstellung möglich; eventuell erfolgt besondere Bekanntmachung. Sekretär: Maler J. M. Kaiser.
Mannheim. (Siehe Heidelberg.) — Kunstverein. Permanente Ausstellung. A. Donecker.
Metz. Kunstverein. Drei Ausstellungen im März, Juni und Oktober. Geschäftsführer: G. Wenzel.
München. Jahresausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft. Vom Mitte Juni bis Mitte Oktober Anmeldung mit Formular bis 1. Mai. Sekretär Wirkl. Rat Adolf Paulus. — Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Fleischmannsche Hofkunsthandlung. H. Wimmer & Comp., Wittelsbacherplatz. H. L. Neumann.
Münster. Westfälischer Ausstellungsverband. Vom 1.—31. März. Schriftführer Rittmeister a. D. van zur Mühlen, Münster i/W.
Nürnberg. Albrecht Dürer-Verein. Permanente Ausstellung. — (Siehe unter Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Posen. Siehe Krakau und Östliche Kunstvereine.
Prag. Kunstverein für Böhmen. Einsendung und Anmeldung (mit Formular) bis 31. Mai. Ausstellung vom 1. Juni bis 31. Juli. — Nicolaus Lehmanns Kunsthandlung.
Regensburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung. (Siehe Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Salzburg. Kunstverein. Vom 15. Juni bis 30. September. Einsendung bis 10. Juni. Präsident L. Schmederer.
Schwerin i/M. Grossh. Museum. Anfrage an Hofrat Dr. Schlie.
Strassburg i/E. Kunstverein. Anfrage an Ministerialrat Metz.
Stuttgart. Württembergischer Kunstverein (auch in Verbindung mit den süddeutschen Kunstvereinen). Permanente Ausstellung. Anfragen an Prof. R Stier.
Ulm. Herm. Haimstet.
Weimar. Grossherzogl. Museum (Hofrat Dr. Ruland). — Ständige Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe. — Herm. Rasch.
Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, Giselastrasse.) Einlieferung bis 28. Februar. Vom 14. März bis 10. Mai. Sekretär K. Walz, k. k. Rat. — Künstlerklub. Permanente Ausstellung. Separatausstellung von Fächern in künstlerischer Ausführung bis Ende Februar. — Österreichischer Kunstverein, Stadt, Tuchlauben No. 8. — H. O. Miethke's Kunstsalon, Neuer Markt 13. Hirschler & Co., Graben 14. Carl D. Boscowitz, Marc-Aurelstrasse 3.
Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Würzburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Zwickau. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Pfälzischer Kunstverein. Sitz der Verwaltung in Speyer. Wanderausstellung in den Städten Speyer, Ludwigshafen, Frankenthal, Germersheim, Neustadt, Dürkheim, Landau, Pirmasens, Zweibrücken und Kaiserslautern vom 1. März bis Ende Juni. Einsendungstermin bis spätestens am 20. Februar 1891 auf Grund persönlicher Einladung oder nach vorheriger Anfrage bei Reg.-Rat Freiherrn v. Löffelholz von Kolberg.
Vereinigte süddeutsche Kunstvereine zu Regensburg, Augsburg, Stuttgart, Würzburg, Heilbronn, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Ulm. Gemeinschaftliche permanente Ausstellungen mit Austausch unter einander. Alle für den Turnus bestimmten Werke sind nach vorausgegangener Anmeldung nach **Augsburg**, **Nürnberg** oder **Stuttgart** zu senden. Geschäftsleitung durch den Kunstverein zu Stuttgart.
Kunstverein für das Grossherzogtum Hessen. Wanderausstellung zwischen Darmstadt, Mainz, Offenbach a/M. Vorort Darmstadt. Anfragen an Hofmaler P. H. Kroh, Darmstadt.
Östliche Kunstvereine. Cyklusausstellung. Eröffnung in Königsberg 15. März, Stettin und Elbing 10. Mai, Görlitz 5. Juli, Posen 16. August.

Ausländische Kunstausstellungen.

Amsterdam. Arti et amititiae. Herbstausstellung am 15. Oktober eröffnet. Dauer 2 Monate. Sekretär Herr Maschhaupt. Einsendung bis 1. Oktober.
Antwerpen. Triennalausstellung der Société royale des Beaux-Arts. Vom 30. August bis 30. Oktober. Anmeldung erwünscht.
Basel. Kunsthalle. Permanente Ausstellung. — (Siehe Schweizerischen Kunstverein.)
Dublin. Royal Hibernian Academy of Arts. Vom 4. Februar bis 28. April. Formulare von B. Colles Watkins, Lower Abbey Street, Dublin.
Edinburgh. Royal Scottish Academie. Dauer bis Mai.
Kopenhagen. Permanente Ausstellung von Stockholm, Kunsthändler.
London. Internationale permanente Ausstellung im Crystallpalast. Anfragen an H. Lewis, Düsseldorf. Alexanderstrasse 26. Anmeldung bis 12. April, bezw. 12. Oktober. — Königliche Kunstakademie. Einlieferung 25/28. März. Eröffnung 1. Mai. — Incorporated Society of British Artists. Einlieferung 3.—9. März. Eröffnung am 7. April. Anfrage an Edw. Freeman, Suffolk Street Pall Mall East 5 W. London
Luzern. Kunstgesellschaft. Vom 15. Mai bis 15. Oktober. — Ernst Zaeslein, Löwendenkmalmuseum.
Paris. Salon vom 1. Mai bis 30. Juni.
Sheffield. Society of artists. Einlieferung 29./30. Juli. Eröffnung 12. August Sekretär: J. B Mitchell-Withers.
Warschau. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Anfragen an Jos. Gornicki. — Alex. Krywult (Adr. Krakau, Floriangasse 1.)
Schweizerischer Kunstverein. Die Kunstausstellung wird in folgenden Städten abgehalten: in Basel, Winterthur, St. Gallen, Schaffhausen, Glarus, Zürich, Luzern und Konstanz. Schluss des ganzen Turnus Mitte Oktober. Eröffnung in Basel 15. März. Anmeldung und Einsendung für Glarus 19. Juni, Eröffnung 30. Juni. Die Einsendungen sind bis spätestens Anfang Juni anzumelden und bis Mitte Juni an das Komitee der Schweizerischen Kunstausstellung in Basel zu machen. Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen der Vermerk: „Zur Freipassabfertigung an der Grenze" beigefügt sein.

Hierzu je eine Beilage von **Knorr & Hirth's** Kunstverlag in **München** und von **Velhagen & Klasing** in **Leipzig.**

Druck von August Pries in Leipzig.



DIE SCHLESISCHE GLASINDUSTRIE FRÜHERER ZEITEN.

VON *E. VON CZIHAK.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



EHRFACH schon ist von Schriftstellern, welche sich mit kunstgewerblichen Untersuchungen über das Glas und seine Geschichte befasst haben, die Ansicht geäußert worden, dass über diesen Gegenstand noch eine große Reihe von Studien nötig seien.[1]) Insbesondere ist der Wunsch laut geworden, dass über die schlesische Glasindustrie vergangener Jahrhunderte Forschungen angestellt werden möchten. Namentlich *Friedrich* hat in seinen „Altdeutschen Gläsern", gestützt auf einige Stellen in des *J. Matthesius* Predigt über das Glasmachen[2]) die Vermutung ausgesprochen, dass Schlesien eine nicht unbedeutende Rolle innerhalb der deutschen Glasmacherkunst gespielt habe und dass insbesondere gewisse Verzierungsarten der Hohlgläser im 16. Jahrhundert diesem Nebenlande der Krone Böhmen eigentümlich gewesen seien oder doch von dort ihren Ursprung genommen haben.[3])

Da das böhmische Erzgebirge, in welchem Matthesius lebte, räumlich nicht allzuweit von der schlesischen Gebirgsgrenze entfernt ist und der Verkehr der wandernden Glasmachergesellen vom Erzgebirge nach den nordböhmischen, Schlesien benachbarten Glasdistrikten ein lebhafter war, so dürfen wir den Angaben des bergkundigen Joachimsthalschen Predigers immerhin einiges Vertrauen entgegenbringen, wenn gleich solche enge Beziehungen zwischen dem schlesischen Gebirge und dem böhmischen und sächsischen Erzgebirge, wie sie Friedrich vorauszusetzen scheint, nicht nachzuweisen sind und wohl auch niemals geherrscht haben.

Im ganzen bewegte sich die Glasindustrie in Schlesien, wenigstens bis zum Beginn der preußischen Herrschaft, in einem der böhmischen parallelen Entwickelungsgange, was bei der benachbarten Lage der beiderseitigen Sitze der Glasfabrikation, dem beständigen Austausch von Hüttenmeistern, Gesellen und Handwerkserfahrungen nicht wunder nehmen kann. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab nahm die böhmische Glasindustrie infolge der staunenswerten und vorzüglichen Organisation des Glashandels, welcher durch die Regierung in jeder Weise gefördert wurde, einen ungeheuren Aufschwung und entwickelte sich zu einer Weltindustrie, während das nunmehr isolirte Schlesien, das von seinen bisherigen Verbindungen abgeschnitten war, zurückblieb und diesen Vorsprung nie wieder eingeholt hat. Wenn schon die Güte des Materials und die Fabrikate jedenfalls auch später nicht hinter den böhmischen zurückstanden, so haben sie sich doch nie im Auslande einen Namen zu erwerben gewusst. Teils war an diesem Umstande der mangelnde Unternehmungsgeist der Bewohner des Landes, teils aber auch die Handelspolitik Friedrichs II. schuld, welcher nicht nur die Einfuhr des böhmischen Glases untersagte, sondern auch dem schlesischen Glase den Eintritt in die älteren preußischen Provinzen verweigerte und seinen Verbrauch auf die heimische Provinz beschränkte.

1) *Essenwein* im Anz. d. Germ. Mus. 1879. Sp. 33.

2) *Johann Matthesius,* Sarepta oder Bergpostill sampt der Jochimsthalischen kurtzen Chroniken Johann Matthesy. Psalm CXLVIII. Berg und Thal lobet den Herrn. Nürnberg 1562. In neuerer Zeit mehrfach wieder abgedruckt, z. B. in den Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums. Reichenberg. Märznummer 1889 ff.

3) *C. Friedrich,* Die altdeutschen Gläser. Nürnberg 1884. S. 28, 34, 167.

Es erklärt sich hierdurch, dass alte schlesische Gläser sich fast nur in Schlesien finden. Eine große Glassammlung besitzt das Museum schlesischer Altertümer zu Breslau, mehreres findet sich noch im Besitz einzelner schlesischer Städte, z. B. auf dem Rathaus zu Neiße und im Altertumsmuseum zu Görlitz, sowie in einigen einheimischen Privatsammlungen.

Wie in allen waldreichen Gegenden Deutschlands, so entstanden auch in Schlesien, wo die natürlichen Vorbedingungen für die Glasbereitung in hohem Grade vorhanden waren, Glashütten einfacher und ursprünglicher Art, welche ein grünes, stark verunreinigtes Glas erzeugten und es zu Scheiben und gewöhnlichen Trinkgefäßen verarbeiteten.

Diese gemeine Glasware (*vitrum silvestre*, *montanum*) finden wir als gangbaren Marktartikel schon im Anfang des 14. Jahrhunderts 1317 und 1328 zu Liegnitz in Urkunden Herzog Boleslaus III.[1]) Durchsichtige Scheiben und kunstvolle Trinkgläser für die Tafel der Bemittelteren bezog man jedoch aus Venedig (*vitra veneciania*, *venecialia*, *fenestrae ytaneae*). Beide Sorten werden gleichzeitig in den Baurechnungen des St. Adalberts-Klosters zu Breslau vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts genannt.[2]) Auch das frühe Vorkommen von Glasmalereien setzt das Vorhandensein einer einheimischen Glasindustrie voraus. Im Konvent der Augustiner zu Sagan werden 1333 Glasfenster erwähnt; 1374 kommt ein Conradus *glaser, alias moler de Legnicz* vor. 1394 bestellen die Mönche von Brieg bei dem Maler Konrad 12 Tafeln Glasewerks.[3]) Bezeichnend für die Technik der damaligen Glasgemälde heißt ein Glasmaler in Breslau 1496 Maler oder *Glasesetzer* ebenso 1511 in Görlitz.

Früher als kaum irgendwo in deutschen Landen ist in Schlesien das Bestehen von Glashütten urkundlich bezeugt. 1360 finden wir bereits den Verkauf der ältesten Hütte, zu *Schreiberhau* im Riesengebirge in den Landbüchern beurkundet[1]). Die nächste Kunde erhalten wir durch italienische Gold- und Edelsteinsucher, welche während des Mittelalters vielfach die deutschen Gebirge durchstreiften. Wie im Böhmerwald, den Tiroler und steirischen Bergen, so werden auch in Schlesien die Venedigermännlein oder Walen mit den Glasbrennern in Verbindung gebracht. Einer derselben, welcher sich als reicher Kaufmann in Breslau niederließ und daselbst Bürgerrecht erwarb, der aus Florenz gebürtige Antonius von Medici, gewöhnlich als Anton Wale bezeichnet, hat eine um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfasste Anweisung zur Schatzgräberei im Gebirge hinterlassen, welche sich — in einem *Chrysopoeie* betitelten Sammelbande — auf der Breslauer Stadtbibliothek befindet.[2]) In diesem Manuskript werden außer der bei Schreiberhau im Zackenthale befindlichen[3]), bereits erwähnten Hütte im Riesengebirge noch zwei Hütten im östlichen Teil der Sudeten, dem Reichensteiner und Altvatergebirge — jetzt zu Österreichisch-Schlesien gehörig — erwähnt[4]). In diesem, seit uralten Zeiten den Bischöfen von Breslau gehörigen Landstrich wurde auch in der Folge die Glasmacherei betrieben. 1509 gestattet Bischof Johannes Thurzo dem Hans Flessig die Anlage einer Glashütte zu *Jungferndorf*[5]). 1536 und 1557 werden Verkäufe einer Glashütte zu *Gurschdorf* bestätigt[6]).



Fig. 1.



Auch in der Grafschaft *Glatz* müssen sich um die Wende des 15. Jahrhunderts Glashütten befunden haben, denn wir hören von Zahlungen an die „Herren von Glatz" für Glas, welches zum Adalbertskloster geliefert worden war[7]).

1) *Schirrmacher*, Urkundenbuch d. St. Liegnitz. 1866. S. 38.

2) *Luchs*, Baurechnungen d. ehem. Dominikaner-Convents zu St. Adalbert in Breslau. Ztschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens II (1859). S. 245, 286, 305, 322, 328.

3) *A. Schultz*, Urkundl. Gesch. d. Breslauer Malerinnung in d. Jahren 1345—1526. Bresl. 1866.

1) Bresl. Staats-Archiv. Landb. Schweidnitz-Jauer A f. 7 b.

2) Hs. R. 454.

3) Daselbst Pgtbl. 2b.

4) Ebenda 4. Pgtbl. 6.

5) Bresl. Staatsarchiv. Neißer Lagerbuch F. Neiße. III. 21. L. 1506—18. S. 176.

6) Bresl. Domarchiv. Lit. H. Gursdorf. 8—14. Desgl. Staasarchiv. Neißer Lagerbuch III. 21. 21. 21. 587.

7) Luchs, Baurech. d. St Adalbertskl. a. a. O. „domini de Glotz".

Einen stärkeren Aufschwung nahm die schlesische Glasindustrie gegen das Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts, zu derselben Zeit, als auch im angrenzenden nördlichen Böhmen diese in den zwei Hauptcentren, dem heutigen Haidaer und dem Gablonzer Industriebezirk emporzublühen begann. Die lebhafte Entwickelung der Glasmacherkunst, welche sich damals in vielen Hüttengründungen äußerte, gelangte schließlich bis an die südlichen Ausläufer des Riesen- und Isergebirges. Sie machte jedoch vor dieser Gebirgsmauer nicht Halt, sondern drang über sie weg in Schlesien ein, und zwar sind ihre Träger Mitglieder derselben weitverzweigten Glasmacherfamilien, welche auch in Böhmen eine Rolle spielen und deren Herkunft auf das sächsische Erzgebirge weist. In Schlesien ist es die Familie *Preußler*, welche für dieses Land eine ähnliche Bedeutung hat, wie die *Schürer von Waldheim* für Böhmen. 1617 erbaute *Wolfgang Preußler* aus Witkowitz eine Glashütte an der *Weißbach* bei Schreiberhau, einem Orte, welcher schon von alters her ein Sitz der schlesischen Glasfabrikation war und zu dem Gebiete der freien Standesherrschaft *Kynast*, der späteren Reichsgrafen *Schaffgotsch* gehörte. Die Preußler scheinen aus der zunächst der Grenze gelegenen böhmischen Herrschaft *Starkenbach* eingewandert zu sein, wo sie ungefähr um die nämliche Zeit auf den Glashütten zu *Reiditz* [1]) und *Sahlenbach* [1]) (einer Vorläuferin der gräflich Harrachschen Hütte zu *Neuwelt*) als Hüttenmeister saßen. Zu gleicher Zeit aber treffen wir sie in einem weit entfernten Teile Böhmens, im Böhmerwald zu *Seewiesen* [1], Prachiner Kreises, im königlichen Waldhwozd oder Gebiet der königlichen Freibauern. Die Schreiberhauer Hütte erfuhr im Laufe der Zeit mehrfache Ortsveränderungen; sie rückte dem abnehmenden Waldbestande nach höher ins Gebirge hinauf. Der Enkel Wolfgang Preußlers, *Johann Christoph* (geb. 1630, gest. 1706), legte weiter aufwärts am rechten Ufer des Zacken, unter dem Weiberberge eine zweite Glashütte an und betrieb sie abwechselnd mit der älteren Hütte an der Weißbach. 1752 gingen beide Hütten ein; an ihrer Stelle wurde in einem noch weiter aufwärts, hart an der böhmischen Grenze belegenen Bezirk die Hütte *Karlsthal* erbaut und 1754 in Betrieb genommen. Dazu trat 1796 die eine Stunde von Karlsthal entfernte Hütte *Hoffnungsthal*. Die Schreiberhauer Hütte ist in ununterbrochener Geschlechtsfolge bei der Familie Preußler bis 1841 verblieben. In diesem Jahre trat der letzte Träger des Namens, *Carl Christian* die Karlsthaler Hütte seinem Schwiegersohne *Franz Pohl* ab.

1) *Schebek*, Böhmens Glasindustrie und Glashandel, 30, 31, 42, 43, 45, 46, XXII.

Mit Ausnahme einer Zeit des Niedergangs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der kurz nach dem Übergange Schlesiens an die preußische Herrschaft sich einstellte, ist die Schreiberhauer Hütte stets die erste und berühmteste Schlesiens gewesen. Diesen Ruf hat sie sich bis in die Neuzeit zu erhalten gewusst; denn die 1841 durch den Grafen Leopold Schaffgotsch gegründete *Josephinenhütte* ist die Nachfolgerin der alten Schreiberhauer Hütte. Ihr erster Leiter, der bereits erwähnte Franz Pohl, hat den Ruf der Hütte insbesondere durch die Wiederentdeckung der alten venezianischen Millefioritechnik, der retikulirten Gläser und des Rubinglases in den vierziger und anfangs der fünfziger Jahre in alle Welt getragen und ist vielfach durch Staatspreise und Anerkennungen auf Ausstellungen ausgezeichnet worden. Er hat das Verdienst, die Josephinenhütte zu einem in erster Reihe stehenden Kunstinstitut erhoben zu haben. — Die Karlsthaler und Hoffnungsthaler Hütte wurde nach 1841 von der gräflichen Verwaltung in Pacht genommen; die erstere wird noch heute in dieser Weise betrieben, während Hoffnungsthal seit 1868, hauptsächlich seiner ungünstigen Betriebsverhältnisse halber, eingegangen ist.

Von der Glasindustrie des schlesischen Riesengebirges, insbesondere der Schreiberhauer berichten denn auch seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die verschiedenen Landesbeschreibungen und Chroniken. Der 1600 zu Leipzig erschienene „Stirpium et Fossilium Silesiae Catalogus" des Hirschberger Arztes Caspar Schwenckfeldt (1563—1609) erwähnt sie [1]), und die „Schlesische Chronika" des kaiserlichen Rates und Kammerfiskals in Oberschlesien, Schickfus schreibt folgendermaßen [2]): *„Es mangelt in Schlesien auch nicht an Glashütten, darinnen die Gläser von allerley Arten und Manieren erdacht und gemacht werden ... Es sind darumb (um Warmbrunn) auch viel Dörfer .... Schreiberau, dabei es in den Gebirgen eine Glashütten hat."*

1) S. 407. In Schreiberau supra Zacum fluvium probantur vitra maxime quae candida et pellucida sunt.

2) Jena 1625. IV, 34, 20, 92. Vergl. auch Hemlius ab Hennenfeld, *Silesiographia* Francof. 1613 p. 15 und in der mit den Scholien des Mich. Jos. Fibiger versehenen Ausgabe (*Silesiographia renovata*. Lips. et. Wratisl. 1704). Bd. I. cap. III, S. 369.

Von Schreiberhau gelangte die Glasindustrie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die angrenzenden Gebirgsgegenden und die Ausläufer des Riesengebirges. Ihre Verbreitung wurde in jenen Grenzbezirken begünstigt durch die vielen, zu jener Zeit infolge der Gegenreformation aus Böhmen vertriebenen protestantischen Glasmacher. Auf diese Weise entstand auf dem Isergebirge bei *Schwarzbach*, am Dreßlerberge 1651 eine Glashütte. Ihr Erbauer war Martin Scholze, ein vertriebener böhmischer Glasmeister. Die Hütte hat wegen des rasch abnehmenden Waldbestandes nur bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts bestanden; am Ende des 17. Jahrhunderts waren auf ihr ebenfalls Mitglieder der Familie Preußler Hüttenmeister.

Gleichfalls durch einen Enkel des ersten schlesischen Preußler, *Johann Georg,* wurde im Waldenburger Gebirge die Hütte zu *Freudenburg* gegründet. Dieser erwarb 1661 von der gräflich Hochbergischen Standesherrschaft Fürstenstein eine Waldparzelle und ein Stück Wiese auf dem Gebiete des im dreißigjährigen Kriege gänzlich zerstörten Dorfes Ullersdorf oder Olbersdorf. Der Erbauer der nach einer benachbarten Burg benannten Hütte bot daselbst den aus Böhmen vertriebenen Glasmachern eine Zufluchtsstätte und war selbst ein Hort des Protestantismus in jener Gegend. Die Hütte erbte sich in der von ihm abstammenden Preußlerschen Linie fort und bestand bis zu den Zeiten der schlesischen Kriege. Sie litt im siebenjährigen Kriege sehr durch die in ihrer Nähe angelegten Verhaue und musste 1758 den Betrieb aufgeben.

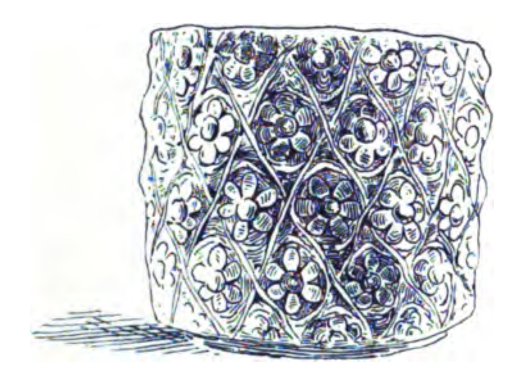


Fig. 2. Maigelein.

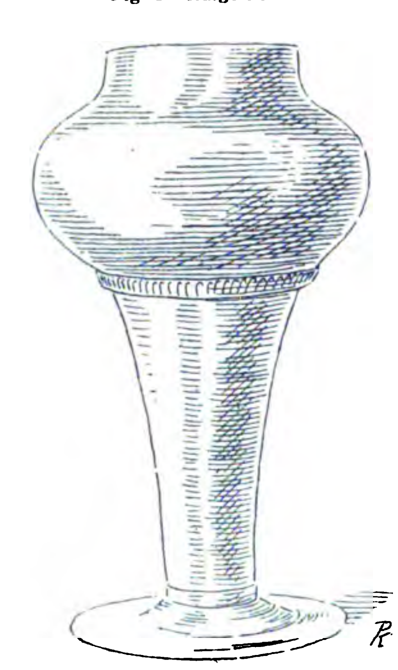


Fig. 3. Igel.



Fig. 4.

Auch in anderen Teilen des Landes entstanden nach dem dreißigjährigen Kriege Glashütten. Die wichtigste und bedeutendste nach der Schreiberhauer Hütte ist die zu *Wiesau*, unweit Priebus, im Her-

zogthum Sagan gelegene. Sie wurde 1657 oder 1677 durch den Besitzer der Herrschaft, den Fürsten *Wenzel Eusebius von Lobkowitz* gegründet. Ihre Glanzperiode fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo sie die in ihren Leistungen zurückgehenden Hütten des Riesengebirges bedeutend überflügelte. Noch gegenwärtig ist der Ort der Sitz einer bedeutenden Glasfabrikation.

Während diese Hütte vollständig im Flachlande, in den heidenartigen, waldreichen Bezirken nahe der märkischen Grenze gelegen ist, blieben die übrigen schlesischen Waldgebirge mit Neuanlagen nicht zurück. In der Grafschaft Glatz entstand 1656 oder 1663 die Hütte zu *Kaiserswalde,* im Thale der schnellen Adler oder Erlitz. Die heute noch bestehende Hütte gehört zu den bedeutendsten der Grafschaft. Im Altvatergebirge wurde 1636 zu *Einsiedel* bei Würbenthal (Österreichisch-Schlesien) mit Bewilligung des Bischofs Karl Ferdinand von Breslau eine Glashütte erbaut. Diese bestand mit wechselnden Schicksalen etwa hundert Jahre und hat während dieser Zeit wohl den größten Teil des Glasbedarfes für das Bischofsland, Neiße und Umgegend geliefert.

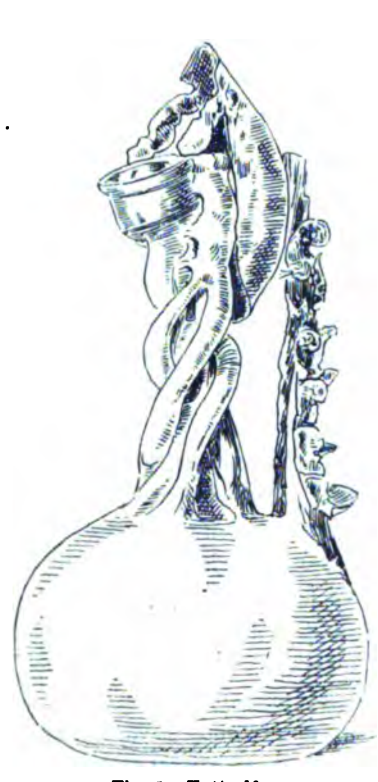


Fig. 5. Kuttrolf.
(Altertumsmuseum zu Görlitz.)



Fig. 6. Schlesisches Fadenglas.
(Mus. schles. Altert.)

Um das Ende des 17. Jahrhunderts hat sich die Glasmacherkunst in den östlichen, nach Polen zu belegenen Teilen Schlesiens angesiedelt. Wir finden um jene Zeit eine Hütte in der Nähe der heute in *Neumittelwalde* umgetauften Stadt Medzibor, später auch nach *Kottowsky* benannt, dem Herzog von Württemberg-Oels gehörig; ferner eine solche *Tscheschener Halt* (Sklarka Czeszynka). Auch in Oberschlesien müssen in jener Zeit die ersten Hütten entstanden sein; wir kennen ihre Namen nicht, wissen jedoch, dass sie zum Gebiete der Herrschaften Ratibor und Pless gehörten. Einen sehr starken, allerdings nur vorübergehenden Aufschwung nahm die schlesische Glasindustrie in jenem waldreichen Landesteile im Laufe des 18. Jahrhunderts, zumal nach dem Übergange an Preußen. Zeitweilig haben in Oberschlesien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen 25 Hütten bestanden. Erschwert werden die Untersuchungen über die oberschlesischen Hütten dadurch dass sie bei den durch die Abnahme des Waldes bedingten Ortsveränderungen vielfach auch den Namen wechselten, so dass es zuweilen nicht leicht ist, unter den verschiedenen Benennungen dieselbe Hütte zu erkennen. Die *Czarnowanzer* Glashütte zum Beispiel führt außer dem Namen des in ihrem Besitz befindlichen Frauenklosters Czarnowanz noch die Namen

Brinnitzer und *Murower* Hütte nach zwei in der Nähe befindlichen Ortschaften. Als dazugehörige Filialhütten werden *Grabczok* und *Alt-Kupp* genannt. Im Lublinitzer Kreise wird eine und dieselbe Hütte nach *Gwosdzian, Brzinitz* und *Skrzidlowitz,* eine andere nach *Guttentag, Rendzin* und *Zwoos* bezeichnet. Im Kreise Pless sind *Gardawitz* und *Moscisk* identisch, ebenso *Wessola* und *Krassow;* im Kreuzburger Kreise *Thule* (Tuly) und *Marienfelde.* Die sämtlichen oberschlesischen Hütten treten erst mit der Zeit Friedrichs des Großen in ein helleres Licht. Ihre Anlage ist zum Teil auf Anregungen dieses Herrschers zurückzuführen. Jedoch haben die meisten nur ein verhältnismäßig kurzes Dasein gefristet und der großen Zahl entspricht keineswegs die Bedeutung, noch weniger die Leistungen derselben. Die meisten waren vorübergehende Schöpfungen, häufig angelegt, um das damals in einzelnen Strichen noch massenhaft vorhandene Holz zu verwerten. Nur einzelne von ihnen, wie Brinnitz, Wessola und zeitweise Gardawitz, Nieder-Schwirklan und Bujakow erhoben sich zu größerer Leistungsfähigkeit und führten ihre Waren über Oberschlesien hinaus in andere Provinzen. Die übrigen Hütten fabrizirten nur grünes, geringwertiges Glas. Die große Zahl von Glashütten am Ende des vorigen Jahrhunderts (gegen 25) war im Regierungsbezirk Oppeln 1837 auf 13, 1852 auf 11 gefallen; auf der letzteren Ziffer hat sie sich bis heute erhalten. Es seien nur kurz die hauptsächlichsten Namen nebst Gründungsjahr angeführt: *Myslowitz,* Kreis Kattowitz, vor alten Zeiten angelegt, 1763 wieder aufgebaut. Im Kreise Pless wird *Mokrau* gleichfalls als alte Anlage bezeichnet, welche Ende der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts „retablirt" wurde. Im nämlichen Kreise: *Orzesche* gegründet ca. 1719, *Gardawitz* (Moscisk) gegründet um 1753, *Wessola* nebst *Krassow* an der Stelle einer älteren Anlage in den 1780er Jahren neu aufgebaut. Kreis Rybnik: *Leschczin,* gegründet 1740; *Stein* (Kamin) gegründet 1745; *Nieder-Schwirklan* gegründet 1793. Noch heute besteht als eine bedeutende Anlage die *Murower-Hütte* (Kreis Oppeln) ehemals dem Kloster *Czarnowanz* gehörig, 1755 gegründet. Der Kreis Lublinitz wies folgende Hütten auf: *Brzinitz* (Gwosdzian) gegründet 1761; *Guttentag* (Rendzin od. Zwoos) gegründet 1788; *Wendzin* ca. 1790, *Dembowagora* ca. 1790. Kreis Zabrze: *Bujakow,* 1792 gegründet. Kreis Tost-Gleiwitz: *Ellguth, Slupsko* und *Radun,* alle in den 1790er Jahren gegründet. Kreis Rosenberg: *Thule* (Marienfelde) ca. 1774 gegründet; *Bodland* schon 1746 konzessionirt, 1785 erbaut, *Koselwitz, Busow* und *Wendrin* in den 1790er Jahren errichtet.

Dem 18. Jahrhundert gehören in Niederschlesien die Hütten zu *Kolzig* (Grünwald) Kreis Grünberg, 1764 gegründet, und das schon am Anfange des Jahrhunderts (vor 1724) bestehende *Rauscha,* Landkreis Görlitz an. Dieser Ort ist in unserem Jahrhundert der Ausgangspunkt für die Entwickelung der niederschlesischen Hohlglas- und Beleuchtungsartikel-Fabrikation geworden, welche gegenwärtig nach Zahl und Umfang der Betriebe die erste Stelle in der Glasindustrie der Provinz überhaupt einnimmt. In den fünfziger Jahren fasste ein Görlitzer Glasermeister *Behnisch* den Plan, in der Nähe der Görlitzer Heide eine Glashütte zu erbauen. Er gewann einen in Rauscha arbeitenden Glasmacher, *Reinhard Menzel* für das Unternehmen; dieser wurde die Seele des letzteren und eröffnete 1858 zu *Penzig* zuerst eine Tafelglas- und bald darauf eine Hohlglasfabrik. Menzel war ein einsichtsvoller und unternehmender Mann, der durch Berliner Fabrikanten veranlasst, sich das durch die Einführung des amerikanischen Petroleums herbeigeführte Bedürfnis neuer Beleuchtungsartikel zu Nutze zu machen wusste [1]). Er führte die Fabrikation der Cylinder, Lampenschirme und Milchglasglocken ein, welche gegenwärtig von neun Firmen am Orte betrieben wird. Auch in *Rauscha* selbst sowie in dem benachbarten *Kohlfurt* hat sich die Fabrikation festgesetzt und sich von da aus nach den benachbarten Kreisen Rothenburg (O./L.) und Hoyerswerda verbreitet. In diesen sind die Orte *Weißwasser, Muskau, Rietschen, Bernsdorf* Sitze einer ausgedehnten Glasfabrikation, welche sich in neuerer Zeit teilweise auch der künstlerischen Seite des Faches, der Dekoration des Glases mittelst Malerei und des Sandgebläses zugewandt hat. —

Die Grafschaft *Glatz* weist im 18. Jahrhundert mehrere Neugründungen auf: *Schreckendorf* (Seitenberger Hütte) Kr. Habelschwerdt, 1756 durch den Grafen Wallis angelegt. Um die Wende des Jahrhunderts eingegangen, wurde sie in den 1850er Jahren unter dem Namen *Oranienhütte* wieder ins Leben gerufen. Sie ist gegenwärtig der größte Betrieb der Grafschaft. Ferner *Friedrichsgrund* Kr. Glatz, 1770 auf Anregung Friedrichs d. Gr. und mit Unterstützung der Regierung durch die Gebrüder *Rohrbach* gegründet. Die Fabrik gehört noch heute der Familie und war in den drei letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts die beste und leistungsfähigste Schlesiens, deren Erzeugnisse sich

---

1) Nach Festschrift z. 29. Hauptversammlung des Vereins Deutscher Ingenieure. Bresl. 1888. S. 90.

des größten Rufes erfreuten und sowohl Schreiberhau als Wiesau eine Zeit lang überflügelt hatten. Im laufenden Jahrhundert entstanden die Glashütten zu *Waldstein* bei Rückers (1840); in den 1860er Jahren die *Johannishütte* bei Schlegel durch den Grafen Pilati.

Eine Schätzung des Umfangs und der Bedeutung der schlesischen Glasindustrie lässt sich am besten gewinnen, wenn man ihre Entwickelung vom 14. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag verfolgt. Im 14. Jahrhundert lässt sich eine Glashütte nachweisen, im 15. und 16. mindesten drei. Das 17. erhöht die Zahl auf mindestens sieben. Im 18. Jahrhundert sind — vor dem ersten schlesischen Kriege bis 1740 — 11 Glashütten in allen Teilen des Landes; die Zahl der neu dazugekommenen Anlagen betrug bei Beendigung des siebenjährigen Krieges 1763 6, während von den vorher bestandenen 3 Hütten in Abgang kommen. Ende 1763 waren im preußischen Schlesien 12 Glashütten vorhanden; dazu kommen je eine Hütte im östreichischen Anteil und in der Oberlausitz. Unter Friedrich dem Großen vermehrten sich, wie schon erwähnt, namentlich die oberschlesischen Hütten so stark, dass in den 1780er und 1790er Jahren die Gesamtzahl mit 30, allerdings nur vorübergehend, nicht zu hoch gegriffen ist. Noch 1795 befanden sich allein im Breslauer Departement (dem heutigen Mittel- und Oberschlesien) 17 Glashütten. 1805 betrug ihre Zahl in demselben Gebiet noch 16. Das schlesische Handels- und Fabriken-Adressbuch von 1801 führt 20 Glashütten im ganzen Lande auf. Als die Liegnitzer Regierung durch den Regierungsassesor Krüger eine Untersuchung über den Zustand der Glashütten anordnete, bereiste dieser Beamte 14 im Betriebe befindliche Glashütten im breslauischen und 4 im liegnitzischen Departement. 1837 bestanden 25, 1843 29 Glashütten. In den letzten 40 Jahren hat sich die Glasindustrie Schlesiens bedeutend entwickelt. Zur Zeit sind in der gesamten Provinz 56 Glashütten mit zusammen 6024 Arbeitern im Betrieb. Von diesen entfallen auf die Regierungsbezirke Breslau 9 Hütten mit 1258 Arbeitern, Oppeln 11 Hütten mit '484 Arbeitern, Liegnitz 36 Hütten mit 4282 Arbeitern. Einschließlich der Glasveredelungsgewerbe befinden sich gegenwärtig 87 Betriebe, welche sich mit Glas befassen in Schlesien.

Von den Stätten der Glasfabrikation wenden wir uns zu den Erzeugnissen. Das Glas des 16. Jahrhunderts in Schlesien ist, wie im übrigen Deutschland grünlich, wenig geläutert und selbst häufig durch Aschenteilchen verunreinigt. Jedoch legte man schon frühe Wert auf ein helles, durchsichtiges Glas, wie Schwenckfeldt berichtet. Im 17. Jahrhundert besaß Schlesien in dieser Beziehung selbst einen Vorsprung vor Böhmen; der böhmische Glashändler Kreybich berichtet in seiner Reisebeschreibung, dass er 1686 in den „Hünderhütten auf dem Schreiberhau“ „gutes“ Glas für seine zweite Reise auflud, „*denn zur selben Zeit ward bei uns noch kein gutes Glas gemacht, als nur Schockglas und waren noch keine Kogler* (*Kugler*) *auch noch keine Eckigreiber, auch noch wenig Glasschneider*“. Schlesien besaß in den reichen Quarzlagern des Riesengebirges zwischen Reibnitz und Spiller bei Neu-Kemnitz, bei Arnsberg zwischen dem Bober und Zackenthale, auf der weißen Steinrücke und in dem weißen Flins des Isergebirges ein vorzügliches Rohmaterial zur Glasfabrikation. Die Grafschaft Glatz, insbesondere die Friedrichsgrunder Hütte verwandte einen zu Grenzendorf hinter Reinerz gefundenen Kies, während die Oberlausitz in dem Sande von Hohenbocka einen vielbegehrten und weithin verführten Rohstoff aufweist. Auch das zur Raffinirung gebrauchte Arsenik findet sich im schlesischen Gebirge bei Rothenzechau. Dass das schlesische Material sich eines bedeutenden Rufes erfreute, geht daraus hervor, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Gebrüder Mazzolà solches nach Venedig einführten, um der dortigen Industrie aufzuhelfen [2]).

Die erhaltenen Hohlgläser, welche ihrer Dekoration nach zu den kunstgewerblichen Erzeugnissen zu rechnen sind, gehen bis in die letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts zurück. Ihre Form ist durchweg eine ebenso einfache, wie im übrigen Deutschland. Am häufigsten ist das cylindrische Glas in den verschiedensten Größen und mit der größten Mannigfaltigkeit in Bezug auf das Verhältnis des Durchmessers zur Höhe, von den großen 40 bis 50 cm. hohen Willkommgläsern und den bis 90 cm langen Flöten bis zu dem niedrigen gehenkelten Bierglas, provinziell *Kuffe* genannt. Diese Benennung erinnert an die während des ganzen Mittelalters in Gebrauch gewesenen hölzernen Trinkgefäße aus gebundenen Brettchen, wie sich ein solches auf einer Darstellung des Gastmahls des Ahasver aus dem

1) Veröffentlicht von Dr. Schlesinger in den Mitteilgn. d. Ver. f. Gesch. der Deutschen in Böhmen (VIII, 1870). Vgl. Schebek, a. a. O. S. 23.

2) *Lobmeyr* (Ilg u. Boeheim), Die Glasindustrie. Stuttgart 1874. S. 102.

Hortus deliciarum der Herrad v. Landsberg findet[1]) (Fig. 1). Weiter gehört zu dieser Gattung von Gefäßen das *Paßglas* mit skalenartiger Einteilung durch Gravirung, Bemalung oder herumgelegte Glasstreifen und die *Krause* mit leicht eingezogenem Rande.

Der henkellose Becher in Form eines abgestumpften Kegels heißt *Stampe* oder *Stämpel* und war in der Regel mit einem dicken Boden oder mit Bodenfassung versehen. Das kegelförmige Stengelglas oder *Coninglas* war eine der beliebtesten Gefäßformen des 18. Jahrhunderts.

Von aus der Kugel abgeleiteten Formen findet sich das *Maigelein* oder *Magelein*, ein kleines, mit einem Zuge zu leerendes, fuß- und henkelloses Gefäß von im ganzen halbkugeliger Gestalt mit eingestochenem Boden[2]). Es ist die kleinere Form des ältesten deutschen Trinkgefäßes in Glas, des *Kopfes*[3]) (glasecopf). Ein gebuckeltes und bemaltes Maigelein aus dem Museum schles. Altertümer Kat. No. 794 89 ist in Fig. 2 abgebildet.

Unter den keulen- oder kolbenförmigen Übergangsformen zwischen Cylinder und Kugel, zu welchen auch der Römer zu rechnen ist, findet sich in Schlesien eine speziell diesem Lande eigentümliche Gefäßform, der Bierrömer oder *Igel*, (Fig. 3) während der Weinrömer begreiflicher Weise nur eine untergeordnete Rolle spielt. Die Herleitung des Namens ist dunkel, kann aber wohl aus der Ähnlichkeit mit dem zusammengerollten Tiere gleichen Namens entstanden sein. Für ein Destillirgefäß kommt die Bezeichnung *„Igelkolben"* vor. Der Igel ist immer aus zwei Teilen gebildet, dem oberen, kolbenartigen Kelch mit stark eingezogenem und zuweilen in die Höhe gestelltem Rand und dem aus der Kugel erblasenen, aufgetriebenen Hohlfuße. Er kommt in sehr verschiedenen Größen vor; die kleinste Sorte fasst nicht viel mehr Flüssigkeit, als ein Weinrömer. Die älteren Igel des 16. und 17. Jahrhunderts sind aus grüngelblichem oder grünem Glase verfertigt und haben in der Regel einen gekniffenen Halsreif unter dem ausgeweiteten Oberteil. Der Igel des 18. Jahrhunderts ist meist aus hellem Glase und oft durch Schliff verziert. Er war im 17. und 18. Jahrhundert das Trinkgefäß in den Breslauer Kretschmerhäusern[1]), namentlich dem Schweidnitzer Keller und dem Bitterbierhaus. Ein in Fig. 4 wiedergegebener Kupferstich von M. Engelbrecht und M. Rößler, Augsburg, stellt einen Ratsschenken des Schweidnitzer Kellers mit vier Igeln vom Anfang des 18. Jahrhunderts dar. Bei der Deutung des Namens ist zu berücksichtigen, dass der Igel, als im Kreise herumgehendes Gesellschaftsgefäß, oft gewaltige Dimensionen annahm, so dass es Übung erforderte, aus ihm zu trinken, ohne sich zu begießen, was zu mancherlei Scherz und Trinkstrafen Veranlassung gab. Nach Schmeller-Frommann (I, 51) bedeutet *Igel* oder *Egel* auch Grille, Posse, Schwank; *egeln* soviel wie taumeln, besinnungslos schwanken, wie ein Betrunkener oder Schlaftrunkener.

Von besonderen *Flaschenformen* findet sich in Schlesien die von den Händlern als *Zwiebelflasche* bezeichnete Art, für welche die heutige Forschung je nach Auswahl die Namen *Angster* oder *Kuttrolf*, darbietet. Mit diesen Gefäßen haben sich eingehend *Seibt*[2]) und *Friedrich* beschäftigt, ohne dass es gelungen ist, den Unterschied zwischen beiden Benennungen klar zu legen. Vielleicht hat ein solcher gar nicht bestanden und die Bezeichnung ist schon zu Matthesius und Fischarts Zeiten so wenig feststehend gewesen, wie heute. Ein sehr interessantes Gefäß dieser Art verwahrt das Altertumsmuseum in Görlitz, (abgeb. in Fig. 5). Es besitzt eine besondere Trinkschale, welche unter dem leicht gekrümmten, aus drei Röhren spiralig zusammengedrehten Halse mittelst zweier schräger Bänder befestigt ist. Gehalten wird die Trinkschale noch durch eine Handhabe aus gekniffenem Glase, welche den Gebrauch des Gefäßes erleichterte.

Wie fast allenthalben in Deutschland sind auch die Vexirgläser, die barocken Formen, Stiefel, Tiere, Musikinstrumente, Waffen, Innungsabzeichen (z. B. Bügeleisen), meist aus gekniffenem Glase, vertreten. Dass diese Formen sehr beliebt waren, geht aus verschiedenen Inventarien hervor. So verzeichnet die Nachlassaufnahme des Caspar Dornau, Phil. et Med. Doct. zu Breslau von 1631: *„an glaßwerg als gläßerne*

1) Abbild. bei *Gerspach*, La verrerie, S. 250.

2) Vgl. *Schmeller-Frommann*, Bayer. Wörterbuch I, 1575. Es sind dies die Gläser, welche in dem Vertrage des bayerischen Herzogs Albrecht V. (1550–1579) mit dem Glasmacher Bernhard Schwarz genannt werden. (Vgl. *Stockbauer*, Die Kunstbestreb. am bayer. Hofe etc. Bd. VIII d. Quellenschrift zur Kunstgeschichte S. 129–132), und welche Friedrich a. a. O. S. 116, nicht zu deuten weiß: *Magellel*, *Cholchel* sind kleine Kelche.

3) Vgl. den Artikel bei Grimm; *Graff*, Althochdeutsche Sprachsch. 4, 371.

1) Bierhäuser, welche ein selbstgebrautes, einfaches Bier verschenken, vom polnischen karczma, Krug.

2) G. K. M. Seibt, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. I. Deutsche Trinkgläser des 16. u. 17. Jahrhunderts. Frankfurt 1882.

3) A. a. S. 91 ff.

4) Breslauer Staatsarchiv. 1631. XX.

Flaschen und Känlein" und anderem „*zwey gemahlete gläserne Jägerhörner oben mit zienernem Deckel und Schrauben.* Das Inventar der Herzogin Barbara Agnes, Gemahlin des in die Wallenstein-Katastrophe verwickelten und durch sein tragisches Ende bekannten Generals Hans Ulrich von Schaffgotsch von 1631—1636 enthält unter den vielen Glassachen [1]) u. a.: „*Ein paar gleßerne Hendichen*".

Die Glasveredelung am Schmelzofen scheint in Schlesien nicht jene Richtung genommen zu haben, welche sich in dem Besetzen der Gefäße mit Knöpfen, Perlen, Warzen und Steinen äußert und für welche Matthesius die bezeichnende Erklärung abgibt, dass sie für volle und ungeschickte Leute erfunden worden sei, damit diese die Gläser besser fassen und in den Händen behalten konnten [2]). Wenigstens haben sich verhältnismäßig sehr wenige Stücke dieser Gattung in den schlesischen Sammlungen erhalten.



Fig. 7. Bemaltes schlesisches Fadenglas. (Vorderseite.) (Mus. schles. Altert.)



Fig. 8. Bemaltes schlesisches Fadenglas. (Rückseite).

1) Ebenda: Signatur L. B. W. I, 28b.

2) a. a. O. Aber es hat sich die kunst endtlich müssen nach dem Lande richten, daher man allerley knöpf, steyn vnd ringlein an die gleser gesetzet, damit die gleser etwas fester vnd bestendiger, vnd von vollen und ungeschickten leuten desto leichter köndten inn feusten behalten werden, daher die starken knortzigten vnd knöfflichten gleser inn brauch kommen sein.

Dagegen finden sich Zeugnisse über eine andere, im übrigen Deutschland wenig oder gar nicht geübte Veredelungstechnik im Glasofen: das *Faden-* oder *Filigranglas*, jene von den Venetianern mit unnachahmlichem Geschick angewandte Verzierungsform. (Latticinio, vetro di trina, Petinetgläser). Friedrich hat zuerst auf eine Stelle in des Matthesius Predigt vom Glasmachen hingewiesen, in welcher von der Anfertigung solcher Gläser in Schlesien gesprochen wird [1]). Mit ihm bin ich der Ansicht, dass diese Stelle von dem vorhergehenden Satze, in welchem von Kirchenfenstern gesprochen wird, zu trennen ist und lediglich durch ein typographisches Versehen — Mangel eines Absatzes — mit diesem zusammenhängt. In Venedig sollen Fadengläser erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gefertigt worden sein; als berühmtester Meister dieser Kunst wird Scarpaggiato genannt, welchem seine Geschicklichkeit übrigens auch eine Berufung nach Deutschland eintrug. Friedrich will, gestützt auf jene Stelle des Matthesius, diesen in Schlesien gefertigten Fadengläsern ein höheres Alter als den venetianischen

1) a. a. O. „Jetzt werden die weyssen gleser gemein, darauf gleich weysse feden von weyssen Farben getragen, die man in der *Slesing* machen solle".

zuweisen. Die Venetianer sollen die Technik von den Deutschen übernommen und ausgebildet haben.

Nähere Nachrichten über diese Glasart habe ich bei einheimischen Schriftstellern nicht auffinden können. Dies ist jedoch bei der Spärlichkeit, mit welcher derartige auf die Technik bezügliche Angaben vorzukommen pflegen, nicht zu verwundern. Dagegen habe ich mit Genugthuung eine Anzahl von solchen Gefäßen in Schlesien nachweisen können, bei welchen sowohl die weniger zierliche Form, wie auch der geringere Grad von Geschicklichkeit in der Glasarbeit, sowie die Schwere der Gegenstände venetianischen Ursprung ausschließen und die Mitteilungen des Joachimsthaler Predigers zu bestätigen scheinen. Das Museum schlesischer Altertümer besitzt zwei dieser Gefäße. Das eine, Katal. No. 507·84 ist ein etwas gedrungener Deckelpokal, bei welchem die Übergänge vom Fuß zu dem leicht eingezogenen, nahezu cylindrischen und ganz aus hellem Glase gefertigten Kelche durch abgesetzte, ziemlich gleichwertige, wellenartige Profilglieder gebildet sind. Auf ähnliche Weise ist der Deckel geformt, der in einen Knopf endigt. Während die Schnürelung an dem ganzen Gefäße einen senkrechten Verlauf zeigt und im Fuße dichter und feiner angeordnet ist, trägt der eigentliche Gefäßbauch ein wagerechtes, umlaufendes Filigranband. (Fig. 6.) Dasselbe Gefäß findet sich noch in schlesischen Privatsammlungen, z. B. der des Herrn von Falkenhausen und, wenn ich nicht irre, in der kunstgewerblichen Sammlung des Rudolfinums zu Prag.

Interessanter noch ist das zweite, im Breslauer Museum befindliche Gefäß. Kat. No. 647. Dieses hat die Form eines fußlosen, konischen, oben erweiterten Bechers aus hellem Glase, welcher durch schmale Streifen milchweißen Fadenglases senkrecht geteilt erscheint. Es ist, wie das von Friedrich beschriebene und abgebildete Hofkellereiglas [1]) aus der Mustersammlung des bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg mit Emailfarben bemalt. Die Vorderseite (Fig. 7) zeigt ein Wappen: im geteilten Schilde oben einen wachsenden geharnischten Mann (Engel) mit Krone und Schild; die untere Hälfte ist fünfmal schräg rechts geteilt von Rot und Gold. Über dem Schilde Helm mit Helmdecke; als Helmzier die geflügelte, wachsende Figur des Wappens. Aufschrift: *Hanns Engelhartt der iunger* [2]); unten die Jahreszahl 1594. Die Rückseite (Fig. 8) zeigt stilisirtes Blumen- und Rankenwerk.

Die Jahreszahl 1594 würde die Annahme bestätigen, dass solche Fadengläser im 16. Jahrhundert in Schlesien gefertigt wurden. Sie ist allerdings nicht maßgebend für die Zeit der Anfertigung des Glases, sondern nur für dessen Bemalung. Auch das von Friedrich beschriebene Glas von 1676 kann seine Bemalung nachträglich erhalten haben, und es ist wohl möglich, dass die Glasmacherarbeit viel älter ist.

Bei beiden Gläsern besteht das eigentliche Fadenglas zum Teil aus senkrechten, parallelen, zum Teil aus gekreuzten milchweißen Fäden.

Einzelne eingesprengte farbige Fäden finden sich häufig in den Füßen und Deckelknöpfen geschliffener Pokale des 18. Jahrhunderts. Diese sind meist spiralig gewunden und durchkreuzen sich zuweilen; die am häufigsten vorkommenden Farben sind Rot, Weiß, Gelb und Blau. Auch in nicht geschliffenen Balusterfüßen von Deckelgläsern, sowie bei einem Glasleuchter (Kat. No. 5619) findet sich diese Verzierungsart (weiße Fäden).

1) a. a. O. S. 246.

2) Die Familie Engelhartt sass von 1455 bis 1623 im Breslauer Rat und hat 1558, 1573 u. 1579 Wappen- und Adelsbriefe erhalten.





DAS KUNSTGEWERBEMUSEUM IN KARLSRUHE.

Vor Jahresfrist etwa war es, als sich in Karlsruhe einige berufene Kräfte zusammenfanden, um einem lang empfundenen Bedürfnis Rechnung zu tragen, eine Idee zu verwirklichen, die in verschiedenen Kreisen schon aufgetaucht war. Es handelte sich um die Gründung eines *Kunstgewerbemuseums,* und zwar nicht um ein Museum im Sinne des Wortes, wie es oft verstanden wird, d. h. um eine Aufstapelung alter Kunstgegenstände bloß für das Auge des Besuchers, sondern um eine Sammlung alter guter Vorbilder für das Kunstgewerbe, um eine Aufstellung von Modellen, die sowohl dem Künstler als auch dem Kunsthandwerker zugänglich sein sollen.

Von allen Seiten wurde dem neuen Projekt die lebhafteste Teilnahme entgegengebracht und die thatkräftigste Unterstützung zugesichert. Dass es sich nicht um leere Worte handelte, beweist der Umstand, dass in kurzer Zeit als freiwillige Beiträge über 30 000 M. gezeichnet und eine große Anzahl von verschiedenen, zum Teil sehr wertvollen Kunstgegenständen dem neuen Museum zum Geschenke angetragen worden waren.

Auch von staatlicher Seite, sowie von unserm hohen Fürstenhause wurde der Plan günstig aufgenommen und durch materielle Hilfe kräftig gefördert.

Überrascht von diesen Erfolgen ging man darauf an die Konstituirung des neuen Kunstgewerbemuseums. Der Bad. Kunstgewerbeverein in Karlsruhe, der überhaupt als Vater des jungen Museums angesehen werden darf, behandelte in einer außerordentlichen Generalversammlung die Gründung und beschloss einstimmig die sofortige Konstituirung. Man wandte sich an ähnliche Institute anderer Städte, um über Statuten und Geschäftsführung Auskunft zu erhalten, die auch von allen Seiten bereitwilligst gegeben wurde. Gleichzeitig wurde auch die Platzfrage in Anregung gebracht und mit behördlicher Genehmigung der Lichthof in der neuen Kunstgewerbeschule als Sammlungsraum erwählt. Einen besseren Platz hätte man nicht gut finden können, als in dem Herzen einer Anstalt, deren Zweck es ist, unsere kunstgewerblichen Kräfte heranzubilden und wo dieselben die guten alten Vorbilder jederzeit ungestört vor Augen haben können.

Kaum nahm nun das Projekt greifbare Formen an, als auch schon das erste Stadium des Wachstums für das junge Museum eintrat. Die bereits vorhandenen Sachen wurden aufgestellt und die angebotenen Gegenstände dankend eingefordert. Einen ansehnlichen Beitrag spendete die Landesgewerbehalle, welche ihrer jüngeren Schwester ihre sämtlichen kunstgewerblichen Erzeugnisse abgetreten hat.

Auch verschiedene bemerkenswerte Ankäufe wurden gemacht. Als ein besonders guter Erwerb ist der Ankauf der keramischen Sammlung Krauth in Frankfurt a. M. zu nennen, wodurch das Gebiet der Keramik mit guten Stücken bereichert wurde. Überhaupt ist dieser Teil der Sammlung der reichhaltigste. Außer schönen japanischen, persischen, maurischen und italienischen Fayencen sind noch deutsche Gläser, sowie einige gute Meißener, Ludwigsburger, Frankenthaler Porzellanarbeiten zu nennen.

Ein nicht minder wichtiges und gutvertretenes Gebiet ist das der Metallarbeiten. Von der einfachen Roheisenarbeit bis zu der feinsten Silberarbeit, vom einfachen Zinnkrug bis zum reichsten Silberpokal, alle diese Gattungen haben ihre Vertreter gestellt. Wir sehen Schmucksachen, dem verschiedensten Gebrauche dienend, aus allen Zeiten und Ländern. In diese Rubrik entfallen auch die von der Firma Christofle & Co. gefertigten und von ihr dem Museum überlassenen galvanischen Nachbildungen alter Metallarbeiten.

Aus dem Gebiet der Textilarbeiten sind hauptsächlich einige gute Spitzen und Stickereien, Stoffe für den profanen und kirchlichen Gebrauch, echte und imitirte Gobelins, sowie ältere und neuere Tapetenmuster zu nennen. Auch die Holzschnitzerei und Kleinplastik ist durch einige gute Stücke vertreten. Auf alle die einzelnen Stücke näher einzugehen, will ich unterlassen, bis ein hoffentlich bald erscheinender Katalog herausgegeben ist, an der Hand dessen ich eine ausführlichere Beschreibung des Bestandes bringen werde.

Japanischer Korb. Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe.
Aufgen. und gez. von K. MAURER. 1/5 natürl. Größe.

Einer großen Bereicherung sieht das Museum durch die von Seiner königlichen Hoheit dem Großherzog angekaufte Sammlung des verstorbenen Malers Gimbel in Baden-Baden entgegen. Die allerhöchsten Entschließungen über diesen Punkt sind noch nicht bekannt, aber wir glauben nicht, dass man in der Annahme fehl geht, alle Karlsruher Sammlungen würden in der Weise berücksichtigt werden, dass ihnen jeweils das zugewiesen wird, was in ihr Sammlungsgebiet passt. Die Gemäldegalerie würde die fünf bis sechs Bilder erhalten, darunter das Porträt des Kaisers Maximilian von Strigel, Ludwig XIV. als Kind, die Bibliothek, die Manuskripte, wenn auch nur wenige vorhanden sind. Die Hauptbestände aber wären zwischen der großherzoglichen Altertumssammlung und dem Kunstgewerbemuseum zu teilen.

Außerdem enthält die Sammlung noch eine Reihe von Stücken, die in Beziehung zum großherzoglichen Hause von Baden stehen und zum Teil aus dem Schlosse zu Baden stammen. Diese Stücke, sowie eine kleine Reihe anderer werden voraussichtlich für die Privatsammlung des Großherzogs ausgeschieden werden, eine Sammlung, die wegen Raummangel noch nicht öffentlich zugänglich ist, aber zu den interessantesten fürstlichen Kunstkabinetten gehört.

Zum Schlusse muss noch in anerkennenswerter Weise derjenigen Herren und besonders des Vorstands des Museums, Herrn Direktors Götz, gedacht werden, die mit größter Aufopferung in so kurzer Zeit ein so bedeutendes Werk geschaffen haben, dessen Früchte für das Kunstgewerbe nicht ausbleiben werden, besonders da der Bestand des Museums nunmehr durch die staatliche Übernahme auf alle Zeiten gesichert ist. *S.*



VORBILDER FÜR WEIBLICHE HANDARBEITEN.



M 1. Oktober vorigen Jahres feierte die Verlagsbuchhandlung von *Franz Lipperheide* in Berlin das fünfundzwanzigjährige Bestehen der von ihr gegründeten „Modenwelt, Illustr. Zeitung für Toilette- und Handarbeit". Die Verbreitung dieser Zeitschrift in nunmehr dreizehn Sprachen und 439000 Exemplaren hat alles übertroffen, was bisher eine periodische Schrift an Erfolg erreicht hat. Die Leistungen dieses Blattes auf dem Gebiet der Mode während dieses Vierteljahrhunderts sind hier nicht zu erörtern: was es auf dem Gebiete der weiblichen Handarbeit hinsichtlich Verbesserung der Muster, Einführung neuer resp. Wiedererweckung alter Techniken, Hebung des Geschmacks geleistet hat, wird dauernd unvergessen bleiben. Wiederholt haben wir auf die außerordentlichen Verdienste der Frau *Frieda Lipperheide* um Hebung der Handarbeit hingewiesen, und jetzt legt die kunstsinnige Frau in einer vornehm ausgestatteten, zum 1. Okt. erschienenen Festschrift selbst Rechenschaft ab, über ihre Bestrebungen und Erfolge[1]). Wir erhalten hier eingehende Nachricht über das Weltblatt, wie es aus kleinen Anfängen herangewachsen ist zu heutiger Höhe, wie es hergestellt wird, was es an Arbeitskräften, Material etc. erfordert. Sodann folgt ein Abschnitt „Der Buchverlag der Modenwelt", in denen die Publikationen der Redaktion einzeln vorgeführt und auf ihre Aufgaben und Einrichtungen hingewiesen wird. Daran schließt sich als Beigabe, welche der Festschrift einen besonderen Wert verleiht, eine Serie von Abbildungen, welche unter dem Titel „Hundertfünfzehn Jahre Kostümgeschichte in Modebildern" den Wechsel der Mode in ihren bezeichnendsten Erscheinungen in 78 Abbildungen nach alten Modebildern zur lebendigen Anschauung bringt. Ein gewisser Stolz weht durch die Festschrift, der gewiss gerechtfertigt ist, wenn wir hören, dass in einem Jahr fast 20 Millionen Bogen Papier verbraucht werden, die auf einander gelegt die Höhe von 4 1/3 Eiffeltürmen ausmachen oder 180 m höher sind als der Brocken.

Dringen mit der „Modenwelt" in fast einer halben Million Exemplare alle vierzehn Tage gute Muster, Anregung und guter Geschmack in die entlegensten Winkel der Erde, so bringen die geschlossenen Publikationen der Redaktion ein umfassendes Material meist für je eine besondere Technik, sie sind gewissermaßen die Ergänzung der Anregungen, welche die Zeitschrift bietet. Wir haben früher (Bd. IV, S. 182) auf das Prachtwerk: *„Die dekorative Kunststickerei. I.* Die Aufnäharbeit" hingewiesen, von dem jetzt die letzte Hälfte vorliegt; was damals gesagt ist, gilt auch heute noch: mustergültig in jeder Hinsicht. Besonders rühmend sei nochmals der Text mit seinen überaus instruktiven Abbildungen hervorgehoben, der als Lehrgang auch in Stickerei- und Handarbeitsschulen ohne Zweifel mit größtem Nutzen Verwendung finden wird. Der Textband mit farbloser Wiedergabe der in der großen Luxusausgabe (Preis 30 M.) enthaltenen Farbentafeln in verkleinertem Maßstabe ist auch für weniger Bemittelte, für den geradezu erstaunlich billigen Preis von 5 M. zu haben.

Auch von der zweiten Publikation, die wie früher anzeigten (Bd. V, S. 191), den *Musterblättern für künstlerische Handarbeiten* liegt eine zweite Sammlung vor (Preis 3 M.), 12 Farbentafeln, wesentlich Stickereien enthaltend, die überall her entlehnt durch die Hinweisungen im illustrirten Text für moderne Zwecke dienstbar gemacht werden. Die letzte Tafel giebt eine Kerbschnittplatte mit Bemalung wieder, die in Rücksicht farbiger Wirkung zu dem Reizendsten gehört, was wir auf diesem Gebiet gesehen haben.

Wenden sich obige Werke an die Hände stickgewandter Damen, so bietet das folgende vornehmlich den Malerinnen eine Anzahl ausgezeichneter Muster, wie sie in gleicher Vollendung der farbigen Reproduktion noch nicht vorhanden sind. Die *„Persisch-türkischen Fayencenteller"* herausgegeben von *Julius Lessing* bilden das elfte Heft der vortrefflichen

1) Zum 25jährigen Bestehen der Modenwelt. 1865—1890. Berlin, F. Lipperheide. Mit zahlreichen Illustrationen. Nicht im Handel.

„Vorbilderhefte aus dem königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin“, (Berlin, Ernst Wasmuth. Preis 36 M.) Es ist heute Gebrauch, dass unsere Damen sich beim Bemalen der Majoliken vorwiegend sog. japanischer, d. h. stark naturalistischer Muster bedienen. Fast sind über diesen naturalistischen Blumen und Blümchen die guten strengen Muster, welche beim Beginn häuslicher Kunstpflege vor zwanzig Jahren eine so große Rolle spielten, wieder vergessen. Es ist gut, dass durch das vorliegende Vorbilderheft wieder einmal darauf hingewiesen wird, sowohl zu direkter Verwendung als zum Nachdenken und Nachbilden in gleicher Richtung. Die eigentümlich halb stilisirten, halb naturalistischen Blumen der vorderasiatischen unter persischem Einfluss stehenden Kunst mit ihren großen ornamentgefüllten Palmetten, Rosen, Hyazinthen, Nelken und Tulpen sind vorzüglich geeignet, als Anhalt zum Um- und Ausgestalten unserer Flora zu dienen und dem ewigen Einerlei der Blumenmuster unserer Damen etwas neues Leben zuzuführen. Besonders dazu beitragen kann und wird das vorliegende Werk, welches auf 15 Tafeln in mustergültiger Weise eine Anzahl Teller und Schüsseln aus Vorderasien wiedergiebt. Durch die geschickte Auswahl der besten Stücke aus verschiedenen Sammlungen ist eine Fülle der verschiedenartigsten Muster und Motive gegeben. Die Wiedergabe der Zufälligkeiten in Malerei und Brand verleiht den Tafeln einen eigenen Reiz, ist übrigens auch ganz lehrreich für diejenigen, welche wenig oder gar keine alten Fayencen zu Gesicht bekommen. Aber die praktische Bedeutung dieser Muster greift weit über die Fayencemalerei hinaus: für Stickerei und Weberei vor allem ist hier eine Menge brauchbaren Materials wiedergegeben, welches nur von kundiger Hand gehoben zu werden braucht. P.

LITTERARISCHE NOTIZEN.

Tapisseries, Broderies et Dentelles. Recueil de modèles anciens et modernes, précédé d'une introduction par *E. Müntz*. Ouvrage enrichi de 150 gravures. Paris. 4⁰. Preis 20 Fr.

P. — Das vorliegende Werk ist der erste Band einer neuen Reihe der „Bibliothèque internationale de l'Art, in deren beiden früheren Serien eine Anzahl wichtiger kunstwissenschaftlicher Arbeiten erschienen sind. Die neue Folge will eine Vorbildersammlung geben, indem hier eine große Anzahl Abbildungen meist nach vorhandenen Clichés der Verlagsbuchhandlung sachlich geordnet abgedruckt sind. Die Mehrzahl derselben sind im vorliegenden Heft Tapisserien; sie geben eine gute Übersicht über die Entwickelung dieses Kunstzweiges von den frühesten Zeiten bis ins 19. Jahrhundert und werden besonders denen willkommen sein, die sich die kostbaren Werke von Jubinal und Guiffret nicht anschaffen können. Die Tafeln, welche vielfach über zwei Seiten gehen (50:36 cm) sind hinreichend groß, um auch bei figurenreichen Bildern noch die Einzelheiten erkennen zu lassen. Für Dekorationsmaler dürften die Blätter ein wertvolles und reichhaltiges Vorbildermaterial enthalten. In einer kurzen aber gehaltvollen Einleitung giebt der gelehrte Herausgeber eine Geschichte der Tapisserie, die übrigens auch manchen neuen Gesichtspunkt (z. B. über die Bordüren der Raffaelschen Tapeten) beibringt. In der Statistik am Schluss, wo der Verfasser zu dem Resultat kommt, dass es noch ca. 25—30000 Stück Tapisserien gäbe, ist Deutschland kaum berücksichtigt. Und hier hängen noch in unzähligen Schlössern Mengen guter und schlechter Teppiche, die nicht nach Hunderten sondern Tausenden zählen dürften. An die Tapisserien schließen sich eine Anzahl Abbildungen von Stickereien, meist nach spanischen und italienischen Applikationsarbeiten, aber auch nach Arbeiten späterer Zeit, sowie eine kleine Gruppe Spitzen an. Für Einrichtung der etwa folgenden Bände möchten wir den Wunsch aussprechen, dass die Tafeln nur *einseitig* bedruckt würden, um dieselben aufziehen und in Vorbildermappen legen zu können.

Zeil, *Speisezimmermöbel* in einheitlich architektonischer Durchbildung. 24 Blatt Originalentwürfe von *Hammelmann* in Darmstadt und *O. Hirschel* in Frankfurt a. M. Leipzig 1890, Hermann Schultze. Preis 6 M.

F. Diese vermehrte Sonderausgabe der ersten Serie des Sammelwerkes: „Zeil, Ausstattung von Wohnräumen“ bringt in flotter, autographischer Darstellung eine größere Zahl von Einzelmöbeln, wie sie für das bessere bürgerliche Wohnhaus von heute sich eignen: Speiseschränke, Tische, Stühle, Uhren, Wandbretter u. s. w. Maßstab der Zeichnungen ist ein Zehntel der natürlichen Größe. Ein kurzer Text giebt die nötigen Erläuterungen. Der bescheidene Preis wird dem Werkchen gewiss Eingang in Schreinerkreisen verschaffen.

P.— Im fünften Band des Kunstgewerbeblattes wiesen wir unsere Leser auf eine Publikation hin, welche in ihrer Eigenart bestimmt schien, in der Werkstatt des Stukkateurs, Holzschnitzers, Rahmenfabrikanten besonders nützlich zu wirken: *Rokokomotive aus Schloss Hirschberg von C. Leibig* (München, Callwey). Und wirklich hat das Heft derartige Anerkennung gefunden, dass heute eine zweite Auflage nötig geworden ist. Referent selbst hat beobachten können, dass diese „Rokokomotive“ besonders gern, im Gegensatz zu photographischen Aufnahmen, benutzt worden sind. Dieser Erfolg hat den Herausgeber veranlasst, eine zweite Serie vorzubereiten, die jetzt unter dem Titel: *„Rokokomotive nach alten Vorbildern“* in 20 Tafeln, übrigens in gleicher Ausstattung und gleichem Preise (10 M.) vorliegt. Auch für dieses zweite Heft hat Schloss Hirschberg reiche Ausbeute geliefert, sodann die prachtvollen Schnitzereien in der Stiftskirche zu St. Gallen. Endlich hat der Herausgeber eine

Anzahl Motive den Stichen von F. X. Habermann entlehnt, einem heute noch etwas unterschätzten Meister, bei dem viele Handwerker des vorigen Jahrhunderts in die Schule gegangen sind und heute noch mancher in die Schule gehen kann. Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch diese zweite Reihe Motive mit der ersten in neuem Gewand ihren Weg in die Werkstatt finden wird.

Rd. Wiederum liegt ein Band der „*Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts* vor, die sich unter der Leitung von *Jules Lecomte* immer mehr ihrem Abschluss nähert: der vorliegende Band „*le costumes en France* par *Ary Renan*" ist der fünfunddreißigste. Der Verfasser, ein Maler, hat offenbar umfassende Studien gemacht und bringt im Text ein reiches Material Illustrationen bei. Das Buch ist eingeteilt nach den Epochen der französischen Geschichte in 18 Kapitel. Die ca. 150 Illustrationen sind gleichzeitigen Darstellungen entlehnt und direkt wiedergegeben, nicht umgezeichnet, was ihren Wert begründet. Ein Register ermöglicht die bequeme Auffindung der technischen Ausdrücke, so dass das Buch als kurzes Hand- und bequemes Nachschlagebuch auch außerhalb Frankreichs mit Vorteil benutzt werden wird.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Z. *Bildhauer Jakob Krauth.* Am vorletzten Tage des vergangenen Jahres starb zu Meran der Bildhauer Jakob Krauth, wohlbekannt und hochgeschätzt in weiteren Kreisen zumal in denen der Kunst und des Kunstgewerbes. Er war am 4. Juli 1833 in Mannheim geboren. Sein Vater, wie auch schon sein Großvater, hatten als beliebte Stukkatoren u. a. im Heidelberger Schloss und in den großherzogl. Schlössern von Mannheim und Karlsruhe gearbeitet. Er selbst, der als ältester Sohn seine sechs Geschwister überlebte, wurde zunächst im väterlichen Geschäft verwendet, begab sich aber bald nach München, wo er fünf Jahre seiner künstlerischen Ausbildung widmete und bei seiner natürlichen Begabung, verbunden mit großem Fleiß, solche Erfolge erzielte, dass er sich anfangs der sechziger Jahre in seiner Vaterstadt Mannheim als Bildhauer niederlassen konnte. Er entwickelte hier eine vielseitige Thätigkeit mit Arbeiten in Stein, Gips und Holz, bald auf dem Gebiet des architektonischen Ornaments, bald auf dem der höheren Kunst, indem er Büsten und Grabdenkmäler auszuführen hatte. Der Auftrag, im Jahre 1869 in Weinheim das Denkmal des Freiherrn Lambert von Babo zu entwerfen, führte ihn in dessen Familie mit seiner künftigen Gattin, einer Tochter aus angesehenem Hause in Danzig zusammen, mit der ihm seit 1870 durch zwanzig Jahre in glücklicher Ehe zu leben beschieden ward. Gemeinschaftliche größere Reisen nach Wien, Kopenhagen, Holland, Schweden, Italien, Paris erweiterten seinen Gesichtskreis und regten sein künstlerisches Schaffen an, an welchem ihn indessen leider allzubald ein tragisches Geschick dauernd verhindern sollte, da ihn seit 1875 ein rheumatisches Leiden am rechten Arme zur weiteren praktischen Ausübung der Bildhauerei unfähig machte. Glücklicherweise führte ihn sein künstlerischer Sinn auf ein anderes verwandtes Feld der Thätigkeit, das ihm nicht nur wachsende Befriedigung, sondern auch die Möglichkeit gewährte, sich in der Öffentlichkeit dauernde Anerkennung zu sichern. Sein Interesse wandte sich jetzt vorzugsweise dem Kunstgewerbe zu. Von Danzig aus fand er Anknüpfungspunkte mit Spanien; hier gelang ihm, auf dem Gebiete der textilen Kunst große noch wenig bekannte Schätze an alten Stoffen, Stickereien und Spitzen aufzufinden und allmählich eine so interessante und bedeutende Sammlung solcher Muster zusammenzustellen, dass das preußische Kultusministerium deren Erwerbung für den Staat veranlasste. Der größere Teil der Sammlung wurde zur Bildung eines Textilmuseums in Krefeld bestimmt, mit dessen Errichtung Krauth selbst während dreier Jahre sich dort offiziell zu beschäftigen hatte, die Stickereien und Spitzen fielen dem Berliner Kunstgewerbemuseum zu, bei dessen feierlicher Einweihung er einst unter den geladenen Gästen war. Nach dem Tode seines Vaters 1883 siedelte er nach Frankfurt über. Auch dort beschäftigten ihn kunstgewerbliche Interessen mit Vorliebe wieder auf dem textilen Gebiete. Mit feinem Kunstverständnis sammelte er teils für sich, teils als hochgeachteter Vertrauensmann für andere, oder wurde er vielfach wegen seiner ausgedehnten Sachkenntnis und seinem sichern Blick bei der Prüfung und Schätzung kunstgewerblicher Gegenstände aus älterer und neuerer Zeit zu Rate gezogen. So beschaffte er eine zweite bedeutende Textilsammlung mit spanischen Stickereien und Applikationsarbeiten, welche um 50000 M. von der Baron Stieglitzschen Zeichenschule in St. Petersburg erworben wurde, und so war er, zumal in den letzten Jahren, ein fortwährend treuer und verehrter Berater für die vaterländischen Institute, die großherzogl. Staatssammlungen und das Kunstgewerbemuseum, zu deren sachgemäßer und wohl ausgewählter Bereicherung er wiederholt durch Beschaffung von Gegenständen und durch sachverständigen Rat in wohlwollender und uneigennütziger Weise beigetragen hat. Am 30. Dezember ward seinem thätigen, der Pflege des Schönen gewidmeten Leben durch den Tod ein Ziel gesetzt, nachdem ihm eben noch durch die Gnade Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs als letzte von ihm dankbar empfundene Weihnachtsfreude das Ritterkreuz erster Klasse des Zähringer Löwenordens zu teil geworden war. Die Früchte seiner Thätigkeit sichern ihm ein dauerndes Andenken. Aber auch sein persönliches Wesen, sein kindlich bescheidenes Gemüt, zu dem insbesondere sich die Kinderherzen immer gerne hingezogen fühlten, sein allezeit gesunder Humor, sein in allen Dingen feinfühlender Sinn, die Treue gegen seine Freunde und das auch im Leiden unverdrossene Streben, in der Kunst und dem Verständnis für dieselbe sich und andere zu fördern, werden bei allen, die ihm im Leben nahe traten, unvergessen bleiben.

— *Prag.* Die für das kommende Jahr 1891 in Prag geplante „Allgemeine Landesausstellung" wird als besondere, in sich abgeschlossene Gruppe auch eine retrospektive Ausstellung enthalten, in welcher einesteils einzelne Zweige des Kulturleben in Böhmen speziell, anderenteils der Besitz Böhmens an alten Erzeugnissen des Kunstgewerbes — ohne Rücksicht auf deren Herkunft — zur Ausstellung gelangen sollen. Was in Böhmen geschaffen, was sich im Laufe von Jahrhunderten an hervorragenden Arbeiten fremden Ursprunges im heimischen Besitze angesammelt hat, soll durch diese Ausstellung in sorgfältiger Auswahl und übersichtlicher Anordnung vorgeführt werden, um Einblick in die eifrige Pflege, welcher sich einzelne Gebiete des Kunst-

gewerbes in Böhmen stets erfreuten, zu gewähren, der Wissenschaft reichliches Material, der modernen Produktion mannigfache Anregung, dem kunstsinnigen Besucher Genuss zu bieten. Seit mehr als zwanzig Jahren hat eine Ausstellung mit ähnlichem Programm in Prag nicht stattgefunden, und es dürfte daher diese Abteilung der allgemeinen Landesausstellung von dem kunstliebenden Publikum willkommen geheißen werden. Zu dem glücklichen Gelingen dieses Unternehmens bedarf es der freundlichen Mitwirkung aller maßgebenden Kreise. Der Ausschuss richtet daher an alle, welche sich im Besitze solcher dem Programm entsprechender Gegenstände befinden, oder über solche sonst verfügen können, die Bitte sich an der retrospektiven Ausstellung zu beteiligen und dieselbe überhaupt thunlichst fördern zu wollen. Die das eingehende Programm enthaltenden Bestimmungen für die retrospektive Ausstellung geben sowohl über den Umfang derselben als auch über die Bedingungen der Beschickung Aufschluss. Die retrospektive Ausstellung wird in einem selbständigen, von den anderen Ausstellungsbauten isolirten, feuersicheren Gebäude untergebracht sein, und die weitestgehenden Vorsichtsmaßregeln ür eine sichere Bergung und Unterbringung der Ausstellungsobjekte getroffen sein.

x. *Deutsche Fächerausstellung.* Nach vielseitigen Anfragen und auf zahlreiche Gesuche hin ist der ***Anmeldetermin für die Fächerkonkurrenz bis zum 1. März d. J. verlängert*** worden. (Die hohe Protektorin der Ausstellung, die Großherzogin von Baden hat in einer am 25. Januar dem Hauptkomitee gewährten Audienz Ihr lebhaftes Interesse für das Unternehmen ausgesprochen und Ihre eigenen Fächer für die Ausstellung zur Verfügung gestellt.) Ausstellung und Konkurrenz versprechen überhaupt in jeder Hinsicht interessant und bedeutsam zu werden. Zur Konkurrenz sind heute schon 500 Anmeldungen eingelaufen; für die historische Abteilung sind 300 Fächer, an sonstigen Objekten über 200 Nummern angemeldet. Unter den konkurrirenden Künstlern befinden sich u. a. Klaus Meyer, Kallmorgen, Kanoldt, Klimsch u. s. w. Persönlich haben zur Ausstellung Arbeiten angemeldet die Professoren H. Baisch, v. Heyden, Ferd. Keller, G. Schoenleber u. s. w.; durch die Besitzer sind angemeldet Fächer von F. A. Kaulbach, Simm, Papperitz u. v. a.



Schmiedeeisernes Detail.
Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von BÖDIGHEIMER.
$^1/_2$ natürl. Größe.



Adressenkapsel, Leder mit Silberbeschlag.
Lederarbeit von E. SCHOLL in Durlach, Beschläge von OSTERMEYER in Pforzheim.
(Zu dem Hochzeitsgeschenke badischer Städte, vgl. S. 82.)

DIE SCHLESISCHE GLASINDUSTRIE FRÜHERER ZEITEN.

VON *E. VON CZIHAK.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.



DIE hauptsächliche und für das Zeitalter der Renaissance charakteristische Verzierungsart ist auch in Schlesien diejenige durch *Malerei,* zu welcher die einfachen Formen der deutschen Gläser geradezu aufforderten. Wie Matthesius berichtet, ist diese, schon vorher von den Venetianern und im Orient geübte Technik etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland zur Aufnahme gekommen [1]).

Für Hohlglas scheint die Bemalung mit eingebrannten Emailfarben *nicht* die älteste und *allein* geübte Technik gewesen zu sein. Das älteste gemalte deutsche Glas, welches mir zu Gesicht gekommen ist, befindet sich im Altertumsmuseum zu Freiberg i./S. Es ist ein cylindrischer, sehr schwerer Deckelhumpen aus dunkelgrüner Masse, ohne Jahreszahl, mit einer Bemalung in Ölfarben, deren Stilformen, ebenso wie die der Deckelverzierung gotische Anklänge zeigen, und zum mindesten dem Übergangsstil angehören. Ebenso spricht der Vorwurf der Malerei dafür, dass die Zeit der Anfertigung dieses Glases ganz an den Anfang des 16. Jahrhunderts, wenn nicht ins 15. zu setzen ist. Die Darstellung bezieht sich auf einen mir unbekannten Vorgang aus der Geschichte des Kaisers Friedrich III. (1440 bis 1493) und seines Ratgebers Aeneas Sylvius Piccolomini, des nachmaligen Papstes Pius II. (1458 bis 1464). Das Glas stellt den Papst mit der dreifachen Krone auf einem Throne sitzend dar, hinter ihm Kardinäle. Vor dem Papste kniet der Kaiser, bekrönt mit einer mitraähnlichen Krone, in den Händen Reichsapfel und Kreuzstab (Szepter). Zwei Herren des Gefolges befinden sich in aufrechter Stellung vor einem, den Raum abschliessenden Wandbehang, welcher eine gotische Musterung zeigt. Die auf der Rückseite befindliche Inschrift erklärt den Vorgang und enthält die unvermeidliche Nutzanwendung:

Eneaspius bin ich genät
Mein lob vnd preis ist hohbekant
Eneaspius der bapst
Friederich der dritt ein römischer Kaiser
Der zornig leeb verschonen thut
Desz der gein im zeiget demut
Also soll auch ein herrscher thon
Dem gelyhen ist des gewalts tron.

Der Deckel zeigt geometrische Musterung in blauer, weißer und roter Farbe. Die Ölfarbe scheint mit einem Lacke überzogen zu sein.

In derselben Ausführungsweise oder in reiner Lackfarbe sind die Malereien ausgeführt, welche sich in Schlesien mehrfach auf hohen, meist dem 16. Jahrhundert angehörigen Cylindergläsern in Verbindung mit den später zu besprechenden Diamantgravirungen finden. Leider hat sich diese Art von Malerei nicht immer als dauerhaft erwiesen und erscheint häufig beschädigt. Sehr gut ist ihre Erhaltung an vier im Rathaus zu Neiße aufbewahrten Gefäßen: 1) einem hohen Cylinderglas aus violetter Masse mit *gerissenen* (mit der Diamantspitze gravirten) Ornamentstreifen; die Lackmalerei des mit einem Hohlcylinderfuß versehenen Glases stellt eine Patientia und Fortitudo dar: 2) einem ebensolchen sehr hohen, hellen Glase

1) a. a. O. Nachmalsz hat fürwitz jmmer ein newes vber das ander erdacht | etliche haben an die weyssen gleser farben | allerley bildwerck vnd sprüche im küloffen brennen lassen | wie man auch grosser Herrn contrafactur vnn wappen auf scheyben gemalet | die man in die fenster einsetzt.

mit gleicher Dekoration, Darstellung der Fides und Justitia, 3) einem Glas gleicher Art; die Bemalung zeigt Petrus mit dem Schweißtuch Christi, zu seinen Füßen die Apostel Jakobus und Paulus, 4) einem leider beschädigten Glas aus smaragdgrüner Masse, aufgemalt ein Engel mit den Passionsinstrumenten und der Hahn des Petrus.

Das Museum schlesischer Altertümer verwahrt einen cylindrischen Humpen gleicher Art, dessen Lackmalerei leider beschädigt ist; sie stellt einen Edelmann zu Pferde, begleitet von fünf Hellebarden tragenden Landsknechten dar. Kat. No. 512 · 84.

Auch Wasserfarben, mit Leimwasser oder Eiweiß versetzt wurden zur Bemalung der hinteren Seiten von Glasplatten benutzt, welche als Einlagen oder



Fig. 9. Schaperglas.

Füllungen von Kästchen u. dergl. Verwendung fanden. Die Hintergründe dieser Malereien wurden durch aufgelegtes Blattgold gebildet und das Ganze meist mit einem Firnis überzogen. Es sind dies die im Kunsthandel gesuchten und hochbezahlten Stücke, welche *eglomisirte* oder *agglomerirte* genannt werden. Das Museum schlesischer Altertümer besitzt unter Kat. No. 427 · 81 ein gutes Beispiel dieser Gattung, einen aus der Kirche zu Bernstadt stammenden Holzkasten mit sechs Glasfüllungen, die farbigen Darstellungen des Heilandes und der Apostel auf Goldgrund zeigend.

Die eigentliche Emailmalerei wurde in Schlesien vielfach ausgeübt, wie zahlreiche erhaltene Stücke beweisen. Dass im 16. Jahrhundert in dieser Art bemalte, namentlich mit Wappendarstellungen geschmückte Gläser sehr beliebt waren, geht aus einer Stelle von Hans von *Schweinichens* Denkwürdigkeiten hervor. Er erzählt dort [1]), dass er ein Glas *„gemalt mit seinen acht Wappen"* in Sagan kaufte und dem holsteinischen Gesandten, Hans Wolf Pansdorf verehrte. Der Preis von sechs Thalern, welchen er dafür zahlte, war für die damalige Zeit sicher ein hoher. Es ist also durch diese Angabe ein Fabrikationsort für derartige gemalte und auf Bestellung gefertigte Gläser sichergestellt. Wir kennen jedoch für Schlesien noch einen zweiten Ort, wo Hohlgläser bemalt wurden — Schreiberhau. In der Preußlerschen Familie haben sich einige Stücke fortgeerbt, welche auf der alten Schreiberhauer Hütte gefertigt wurden. Sie befinden sich jetzt im Besitz des Glashüttendirektors Pohl zu Josephinenhütte. Das eine, ein kleines, schwach konisches Glas von 18 cm



Fig. 10. Jagdbecher (Goldglas).

Höhe, 5,5 cm Durchmesser zeigt eine männliche Figur mit einem Glase und eine weibliche mit einer Rose. Darüber die Inschrift: *W. Preuszler, M. Hansen 1626. Mein Gott hilff mir, dass ich ein mahl kom zu dir.* Unten: *Hütten an der Weißbach.*

Ein Jahrhundert jünger, aber durch seine Darstellungen beachtenswert ist ein sehr großer Cylinderhumpen mit Bodenreif und Deckel von 1727, Durchm. 18, Höhe 37 cm, mit Deckel 47 cm. Die Malerei stellt das Innere einer Glashütte mit den Arbeitern am Glasofen dar, dabei als Tischgesellschaft von 18 Personen den Glashüttenmeister Johann Christoph Preußler mit seinen männlichen Anverwandten und Gesellen. Oben die Inschrift: *Amitia* (sic!) *paritur concordia;* in der Mitte, unmittelbar über dem Bilde:

---

1) Hans von Schweinichens Denkwürdigkeiten, hrsg. von Oesterley S. 417.

Vivat die Kunstreiche Gesellschaft der Glasmacher; unten: *Die Eintracht vermehret die kleinsten Dinge; die Zwietracht dagegen macht große geringe, wo redlichkeit wohnet, da grünet das land, die Treue vermehret das festeste Band.*

Die Vorwürfe der bemalten Gläser sind in Schlesien dieselben wie allenthalben; *biblische,* wie die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes, Moses und Aaron, sog. Apostelgläser, *nationale,* wie die Reichshumpen- oder Adlergläser, Kurfürstengläser, *moralische* und *allegorische,* wie Darstellungen der menschlichen Lebensalter, der Tugenden und schließlich *genrehafte* aller Art, namentlich Jagdscenen und Gegenstände aus der Tierfabel. Auch auf den *Eigentümer* oder dessen Thätigkeit bezügliche sind sehr häufig, wie die Wappen, seit dem 17. Jahrhundert besonders bürgerliche oder Innungswappen. Das Museum schlesischer Altertümer besitzt sehr gute Beispiele für alle diese Gattungen.

Im allgemeinen dürften die besseren dieser Emailmalereien nicht auf den Hütten, sondern in den größeren Städten durch die berufsmäßigen Glasmaler gefertigt worden sein, welche auch vollkommenere und zweckentsprechendere Einrichtungen (Muffelöfen) zum Einbrennen der Farben besaßen, als die Hütten, wo häufig der Glutofen zu diesem Zweck dienen mußte.[1]) Ich habe früher geglaubt, dass der Name *Kleckmalerei,* welcher hierbei erwähnt wird, sich auf diejenigen gemalten Gläser bezieht, welche im Kühlofen der Glashütte gebrannt worden sind. Da der Hitzegrad bei diesem Verfahren nicht genau geregelt werden kann, so erfolgt leicht ein ungleichmäßiges Zusammensintern der Farbe, welche an einzelnen Stellen in Klecksen zusammenrinnt. Bestärkt wurde ich in dieser Meinung durch ein Glas aus der alten Schreiberhauer Hütte, welches der verstorbene Direktor Pohl dem Museum schlesischer Altertümer geschenkt und ausdrücklich als „in Kleckmalerei“ verziert bezeichnet hat. Dem ist jedoch nicht so. Der in Böhmen und Schlesien vorkommende Ausdruck *„Kleckmalerei“* ist nur eine andere Bezeichnung für Emailmalerei mit undurchsichtigen Farben überhaupt, im Gegensatz zu *Schmelzmalerei*, worunter noch heute *stets* eine ungebrannte Malerei mit *durchsichtigen* Farben bezeichnet wird. So wird auch die Erklärung für Kleckmalerei (a. a. O. S. 19) klar, „bei welcher man die Glasgemälde und ihren Umfang ebenso gut mit dem Gefühle, als mit den Augen bemerken konnte“. Dies trifft aber für die Emailmalerei überhaupt zu.

1) Schebek a. a. O. S. 19ff.

Neben der Bemalung in bunten Farben findet sich auch die ein- oder zweifarbige Bemalung: in Grisaillemanier oder kupferstichartig, wie bei den sogenannten Schapergläsern (Fig. 9).

Die Vergoldung tritt zur Erhöhung der Wirkung bei den geschliffenen und geschnittenen Gläsern, als Rand oder Schnittvergoldung auf, aber auch selbständig bei den sogenannten Gold- oder Zwischengläsern, auf meist kleinen, konischen, ineinander geschliffenen Doppelbechern, von welchen der innere auf Blattgold mit der Nadel ausradirte Darstellungen, gewöhnlich Jagdscenen trägt. Dieses in der Regel mit einem überstehenden Rand versehene, kantig ausgeschliffene Glas wurde in ein ebensolches äußeres, welches die Schutzhülle bildete, eingesetzt und verkittet. Statt des Blattgoldes finden sich auch Darstellungen auf Silberfolie, ebenfalls ausradirt und mit Lackfarben, meist in Rot und Grün bemalt (Fig. 10). In Böhmen ist für diese Art Gläser auch die Bezeichnung *Pauschmal*gläser üblich.

Fast ebenso alt wie die Bemalung scheint in Schlesien die Verzierung durch *Diamantgravirung* zu sein, welche in dieser Provinz besonders gepflegt und ausgebildet wurde. Es haben sich wenigstens nirgends so zahlreiche Beispiele dieser Kunstübung erhalten, von welcher die kunstgewerblichen Handbücher in der Regel nicht viel berichten. Ausgeübt wurde sie schon durch die Venetianer, und Matthesius erwähnt dieselben im Anschluss an jene schon angeführte Stelle, wo er von den in Schlesien gefertigten Fadengläsern spricht: „Wie man yetzt auff die schönen und glatten Venedischen gleser mit Demand allerley laubwerck vnd schöne züge reißet“. Das bereits oben erwähnte Inventar der Herzogin Barbara Agnes, Gemahlin des Hans Ulrich von Schaffgotsch, führt unter den Glassachen an:

Ein violbraun gläßern Kriegel, *gerißen*, mit einem zienern Deckel
Ein klein *gerissen* gläsern Fläschchen in Silber eingefasst
Ein grön *gerießen* Glas.

Es würde sich empfehlen, diese für die Technik der Diamantgravirung sehr bezeichnende Benennung „gerissenes Glas“ in die heutige Sprache wieder aufzunehmen.

Die schlesische Diamantgravirung des 16. und 17. Jahrhunderts ist immer in zusammenhängenden Zügen ausgeführt, niemals in Punkten, wie bei der

niederländischen Diamantgravirung des 18. Jahrhunderts und den in Böhmen vorkommenden sogenannten *Wolfsgläsern*. Sie kommt sowohl selbständig und allein zur Verwendung, als auch in Verbindung mit der oben erwähnten Lackmalerei; in letzterem Falle in Gestalt von einzelnen Streifen und Ornamentbändern. Die figürlichen Darstellungen sind meist Umrisszeichnungen mit leichter Andeutung der Modellirung durch Strichlagen und wohl vielfach nach Holzschnitten und Stichen gearbeitet. Die in dieser Weise verzierten Gläser sind fast alle naturfarbig grün oder dunkle (violette) Farbengläser; auf dem dunkleren Untergrunde heben sich die hellen eingeritzten Linien in wirkungsvoller Weise ab. Das Museum schlesischer Altertümer besitzt von gerissenen Gläsern mehrere hohe cylindrische Humpen mit Hohlcylinderfuß. Auf dem einen (Kat. No. 510. 84) sind zwei Edelleute in der spanischen Tracht vom Ende des 16. Jahrhunderts dargestellt. Ein anderes (Kat. No. 780. 89), sehr schönes Glas zeigt zwischen Ornamentbändern die flott gezeichnete Figur der Fortuna, als nacktes Weib auf einer Erdkugel schwebend, mit einem geblähten Segel in der erhobenen Linken. Auf der gegenüberliegenden Seite ein Wappen mit der Aufschrift: *Wie Gott wiel, so ist mein Ziel. 1610. Johannes Moslig.* Tafel 1.

Fig. 11.
Schema eines Trinkaufsatzes.

Einen sehr reichen Schatz von gerissenen Gläsern bewahrt das Rathaus zu Neiße auf. Vor allem das Glas des Breslauer Bischofs *Andreas Jerin* (1585 bis 1596) auf der einen Seite den schlesischen Bindenadler, auf der andern das Breslauer Bistumswappen, vereinigt mit dem Jerinschen (schreitender Löwe) zeigend. Inschrift: *Andreas Wradislaw.* Ferner ein leider nicht mehr vollständig erhaltenes Trinkservice, welches in der Form vollständig mit einem, das kursächsische polnische Wappen, nach Art der Hofkellereigläser tragenden Trinkaufsatz von 1658 im historischen Museum des Johanneum zu Dresden übereinstimmt Dasselbe besteht aus drei cylindrischen Teilen, von welchen der untere den größten Durchmesser hat; die oberen Teile, jeder von kleinerem Durchmesser als der vorhergehende, bilden mit ihrem ausgeschweiften Fuß den Deckel für das darunter befindliche Stück. Jeder Teil hat vier Ösen zum Einhängen der einfachen, ebenfalls cylindrischen, mit Haken versehenen Trinkbecher. Schematische Darstellung in Fig. 11. Alle Stücke sind bei dem Neißer Trinkservice mit gerissenen Darstellungen verziert. Das unterste zeigt die Figuren der Justitia, Fides und Spes mit der Randschrift: *Vinum laetificat cor hominis.* Das zerschlagene Mittelstück lässt noch eine männliche und zwei weibliche allegorische Figuren erkennen. Der obere Teil endlich weist eine Jagdscene auf und trägt einen von einem vergoldeten Doppeladler gekrönten Deckel. Von den zugehörigen Trinkbechern sind drei erhalten; sie tragen die Inschriften: 1) *Spes mea Christus,* 2) *In vinum* (sic!) *veritas,* 3) *Zu Gott vertrawen ich will.*

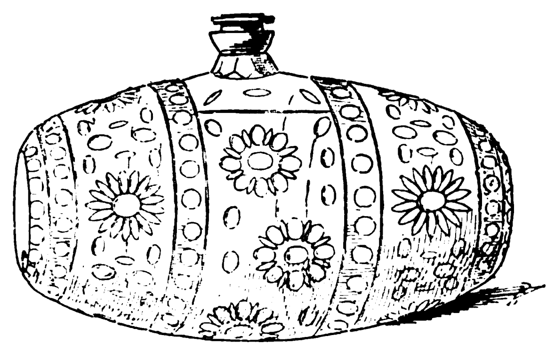


Fig. 12. Fässchen mit Kugel- und Sternschliff.

Die Glasveredelung des 18. Jahrhunderts ist die durch Schliff und Gravirung mit dem Rade (Glasschneiderei). Sie hängt aufs engste mit der Schleiferei und dem Schnitt der Edelsteine und Halbedelsteine zusammen, welche im schlesischen Gebirge, dem ergiebigen Fundort vieler edlen Steinarten von alters her geübt wurde. Der Sitz dieser Industrie war das Hirschberger Thal; ihre Spuren lassen sich bis ins 15. Jahrhundert verfolgen. In dem Sammelbande der Breslauer Stadtbibliothek, welcher als Chrysopoeie bezeichnet wird[1]) und viele auf die Schatzgräberei (welche im Gebirge durch welsche Edelsteinsucher betrieben wurde) bezügliche Angaben enthält, befindet sich in der Schrift des 15. Jahrhunderts eine Anweisung zum Schleifen der Steine nebst Beschreibung der dazu nötigen Maschine.

Den großen Schritt, von der rohen Flächenschleiferei des Mittelalters zu dem künstlerischen

1) S. oben S. 58.

Glas- und Steinschnitt, welche dem deutschen Mittelalter verloren gegangen waren, vermochte indes Schlesien ebensowenig selbständig zu thun, wie das übrige Deutschland, Böhmen mit eingeschlossen. Die Anregung dazu kam aus Italien, wo seit dem 15. Jahrhundert tüchtige Meister die aus dem Orient wieder aufgenommene Kunst ausgebildet und vervollkommnet hatten. Kaiser Rudolf II. verpflanzte sie durch mehrere italienische Steinschneider, namentlich die Gebrüder Girolamo und Gaspare Miseroni an seinen kunstliebenden Hof nach Prag und von dort gingen am Anfange des 17. Jahrhunderts auch die Einwirkungen auf die Entwickelung der Glasschneiderei aus.

Neben den Italienern und den bei ihnen in die Lehre gegangenen Deutschen dürfen die einheimischen Stein- und Wappenschneider nicht vergessen werden, welche im 16. Jahrhundert auf die Entwickelung des Krystall- und Glasschnitts sicher nicht ohne Einfluss geblieben sind. Obwohl hauptsächlich Metall und Münzstempelschneider, haben dieselben häufig auch den Edelsteinschnitt geübt [1]). Für Schlesien können wir dies an zwei Beispielen nachweisen. Der Münzstempel- und Wappenschneider *Matz Kauerhas* arbeitete 1585 für den Breslauer Bischof Andreas Jerin zwei Bergkrystalle zu Reliquiarien mit geschnittenen Darstellungen, welche noch im Breslauer Domschatz aufbewahrt werden. Die darüber gepflogene Korrespondenz hat sich, — ein seltener Fall — ebenso wie die Stücke selbst erhalten [2]). Der zweite Fall betrifft ein im Grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrtes Kunstwerk, ein in Bergkrystall geschnittenes Reliquienkästchen in Nachahmung eines größeren, zu Florenz befindlichen, gefertigt von dem Breslauer Wappen- und Münzstempelschneider *Daniel Voigt,* welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte. Auf den vier größeren Flächen sind die Leidensgeschichte und die Kreuzigung, auf den kleinen Platten des dachförmigen Deckels die heiligen Frauen, die Auferstehung und Himmelfahrt auf das feinste eingeschnitten [1]).



Fig. 13. Geschnittener Deckelpokal mit Goldverzierungen.

Nach der schlesischen Überlieferung ist die Stein- und Glasschneiderei in das Hirschberger Thal durch den schon mehrfach erwähnten *Hans Ulrich von Schaffgotsch* verpflanzt worden, welcher von seinen Reisen am Anfang des 17. Jahrhunderts einen italienischen Steinschleifer mitgebracht und auf der Herrschaft Kynast angesiedelt haben soll, mit der Verpflichtung, Schüler in seiner Kunst heranzubilden. [2]) Genauere Angaben sind hierüber nicht vorhanden. Urkundlich erwiesen ist dagegen das Vorhandensein zahlreicher Glasschleifer und -Schneider in den Orten *Warmbrunn, Hermsdorf, Petersdorf* und *Schreiberhau* in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts, so dass die gegenseitige Konkurrenz sich fühlbar machte. Der bedeutendste und geschickteste derselben war der Glasschneider und Korporal (Kastellan) auf Schloss Kynast, *Friedrich Winter*, welcher sich bei dem Grafen Christoph Leopold Schaffgotsch einer besonderen Gunst erfreute, so dass ihm auf dem Schloss auf herrschaftliche Kosten eine Werkstatt eingerichtet

1) Vgl. A. Schultz, Zeitschr. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens VIII, 395.

2) Über den Künstler vgl. bei Schultz, ebenda; ferner: *v. Sallet*, Zeitschr. f. Numismatik, Bd. XIII, S. 50; *Friedensburg*, Berliner Münzblätter 1885, Nr. 64. Die betreffende Korrespondenz im Breslauer Staatsarchiv, Fürstentum Neiße IX, Brief des Goldschmieds Paul Nitsche an den Bischof Jerin d. d. 23. November 1585: *wass die große flache cristal belanget, hab ich in ein crucifix darin zu schneiden angedinget, hat mir, der sie macht, Matz Kauerhaus, zugesaget, sie in 14 tagen zu fertigen ....* Ferner Brief des Bischofs an Nitsche und derselben Angelegenheit d. d. Neiße 18. Juli 1586. Staatsarchiv.

1) *G. Th. Graesse*, Katalog des königl. Grünen Gewölbes zu Dresden 1879.

Über Daniel Voigt und seine Arbeiten als Münzstempelschneider vgl. v. Sallet, Zeitschr. f. Numismatik XII. Bd. 1884. *A. Erman*, Deutsche Medailleure des 16. u. 17. Jahrhunderts. S. 26, 98.

2) *Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift.* Bd. I, S. 138,

wurde.[1]) Wir hören von einer Muschel, nach dem Muster einer zu Breslau befindlichen, welche er für den Grafen schnitt und von verschiedenen Aufträgen zu Geschenken, welche der Graf und die Gräfin zu Wien aus Breslau machen wollten. So geschickt Winter war, so unduldsam scheint er gegen seine Berufsgenossen gewesen zu sein; sein Streben war, sich das Monopol des Glasschneidens in Hermsdorf und Petersdorf zu sichern und es dahin zu bringen, dass die übrigen Glasschneider und Schleifer in seinem Solde arbeiten mussten. 1686, bald, nachdem er seine Stellung als Korporal auf Kynast angetreten hatte, richtete er an den Grafen Christoph Leopold eine Beschwerdeschrift in welcher er über die Vermehrung der Glasschneider Klage führte: „*Dass der Glasschneider vndt auch der Schleiffer so vil würden, dass Einer den andern verderbte vndt fast keiner recht das brodt darbey hatte, vndt ein ieder auch noch 2 biß 8 Jungen lernhte, wan sie dan ein Jahr oder waß zuebracht, vndt nur ein wenig kritzeln könten, entliffen sie von den meistern, richten sich eigene Zeugen* (*Schleifräder*), *zue, stimpelten*[2]) *also fort ein ieder vor sich.*“[3]) Darauf verordnete der Graf, dass es den auf der Herrschaft befindlichen Glasschneidern verboten sein solle, ohne seinen „*expressen consens*“ Lehrjungen anzunehmen. Da jedoch auch diese Verordnung nichts fruchtete, so wurde 1687 verfügt, dass nur bei Winter Glas geschliffen werden und keiner, wer er auch sei, ohne herrschaftliche Erlaubnis Glas schleifen und schneiden solle, um die Kunst nicht zu gemein zu machen.“ Der Hauptgrund war jedoch, dass Winter dem Grafen den Gedanken eingegeben hatte, die Glasschneiderei auf eigene Rechnung betreiben zu lassen. Zu diesem Zweck sollte in Hermsdorf, am Petersdorfer Mühlgraben ein durch *Wasserkraft betriebenes* Schleifwerk auf Kosten der Herrschaft eingerichtet werden; in Verbindung damit eine Stube für Glasschneider. Ihm sollte natürlich die Oberleitung zufallen und die Erzeugnisse im Warmbade (Warmbrunn) in einer Baude feilgehalten werden.[4]) Das Wasserschleifwerk kam in der That zu stande; eine aus dem Jahre 1690 stammende Zeichnung im Archiv des reichsgräflichen Kameralamtes zum Hermsdorf giebt über seine innere Einrichtung Aufschluss. Aus dieser geht hervor, dass es zuerst für Pferdebetrieb durch ein Göpelwerk projektirt war.

Als jedoch das Schleifwerk vollendet war, weigerten sich die bis dahin selbständigen Glasschneider in Hermsdorf und Petersdorf, in demselben zu arbeiten. Noch weniger gelang es, die freie Thätigkeit der Warmbrunner und Hirschberger Glasschneider lahm zu legen; namentlich am ersteren Orte wurde durch das Bad eine lebhafte Nachfrage erzeugt, welche zahlreiche Glashändler zu befriedigen bemüht waren. Warmbrunn hat sich infolgedessen zum Hauptsitz der schlesischen Glasschneiderei entwickelt. Im 17. Jahrhundert waren mehrere Mitglieder der Glasschneiderfamilie *Richter*, welcher wir auch noch im 18. Jahrhundert begegnen, dort thätig. Die Glasschneider waren an diesem Orte nicht zu einer Zeche oder Innung vereinigt, sondern lebten als freie Künstler. 1733 wird ihre Zahl auf sechs angegeben.[1]) In der kurzen Zeit bis 1743 müssen sie sich außerordentlich vermehrt haben; in diesem Jahr bezifferte sich ihre Zahl auf mehr als vierzig[2]).

Die östreichische Regierung, welche die Bedeutung Schlesiens für die Glasschneidekunst sehr wohl kannte, wachte eifersüchtig darüber, dass diese nicht durch Landeskinder anderswohin verpflanzt würde. 1735, (18. Juli) ließen der Kanzler und die Räte bei dem königl. Oberamt im Herzogtum Ober- und Niederschlesien auf Grund einer am 8. Juli zu Wien erlassenen kaiserlichen Verfügung den Befehl ergehen, „*dass der Christall-Gläser zu machen und zu schneiden kundige Leute aus dero Erb-Herzogtumb Schlesien in frembde Länder nicht verleithet oder Ihnen sich dahin zu begeben in einigerley Wege verstattet werden sollte*“[3]).

Der berühmteste schlesische Edelstein- und Glasschneider des 18. Jahrhunderts war *Christian Schneider*, geboren 1710, gestorben 1782.[4]) *Gottfried Kahl* aus Voigtsdorf erhielt 1764 das Zeugnis, dass er im Glas-

1) *G. Lange*, Die Glasindustrie im Hirschberger Thale. Leipzig 1889. (In den staats- und sozialwissenschaftlichen Forschungen von Schmoller). S. 23.

2) stümperten.

3) Nach den Akten, die Erbauung des Glas- und Steinschleifwerks in Hermsdorf u. K. betreffend im reichsgräflichen Kameralamt daselbst. Sect. I, Fach 34, Nr. 3. Vgl. G. Lange, a. a. O. S. 22, wo der Sachverhalt nicht ganz richtig wiedergegeben ist.

4) Hermsdorfer Archiv a. a. O. Bericht des Hans Christoph Anderko; Röhrsdorf, 13. Dez. 1688.

1) Breslauer Staatsarchiv. F. Schweidnitz-Jauer. VIII. 5e. Konsignation der in Warmbrunn vorhandenen Zechen oder Laden von 1733.

2) Ebenda. M. R. VI, 52. Vol. I. Gesuch der Warmbrunner Glasschneider vom 8. Januar 1743.

3) Breslauer Staatsarchiv Glogau VIII, 5a.

4) Ebenda M. R. VI, 52. Vol. 4. Schr. d. Min. v. Hoym v. 16. Nov. 1787. — Schles. Vorzeit in Bild u. Schrift 1, 138. — *Wanderer a. d. Riesengeb.* 1890. Nr. 92. S. 73. Daselbst sein Todesjahr auf 1773 angegeben.

und Steinschneiden ein Künstler sei, es sei zweifelhaft, ob einer im Hirschberger Kreise es ihm zuvorthue.[1]) Ferner werden *Benjamin Maywald* und dessen Sohn Johann Gottfried als Krystall-, Glas-, Stein- und Wappenschneider sehr gerühmt. Der letztere war nach Schneiders Tode bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unbestritten der beste Künstler seines Fachs in Warmbrunn. Sein Name wird in den Reisebeschreibungen des schlesischen Gebirgs vielfach erwähnt.[2])

Außer diesen bekanntesten Vertretern ihres Fachs finden wir in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch viele Namen guter Glasschneider: *Johann Christoph Müller*, *Friedrich Wilhelm Richter*, *Gottfried Freudenberg*, *Christian Seiff*, *Johann Sigismund Liebig*, *Samuel Schneider & Co.; Caspar Gottlieb Lange*, *Johann Gottlieb Schwartzer*, *Sigmund Liebig*, *Christian Liebig*, *Sigmund Schmidt*, *Johann Friedrich Mecke*, *Johann Sigismund Menzel*, *Christian Linke*, *Johann Gottfried Schöner*, *Christian Feist*, *Georg Heinrich Fiedler*, ferner *Benjamin Müller*, *Karl Hensel*, *Thiel*, *Ehrenfried Pauser*.

Die Blütezeit der schlesischen Glasschneidekunst ist die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts; nach dem Übergang an Preußen trat ein Rückschritt ein, welcher zum Verfall des Gewerbes führte. Die Ursache ist in den zollpolitischen Maßnahmen Friedrichs des Großen zu suchen, welcher einerseits die Einfuhr des zum Schnitt sehr geeigneten böhmischen Rohglases verbot, andererseits aber auch das schlesische Glas nicht in die übrigen preußischen Provinzen zuließ. So waren die Glasschneider des Hirschberger Thals auf die Schreiberhauer Hütte angewiesen, welche gerade in jener Zeit sehr wenig leistungsfähig und gar nicht imstande war, sämtliche Glasschneider mit Material zu versehen. Die zahlreichen Petitionen und beredten Klagen der Glasschneider hatten gar keinen oder nur vorübergehenden Erfolg; ebensowenig konnten die Vorschläge, welche einige für ihre Kunst begeisterte Glasschneider wie Maywald und Mecke zur Hebung derselben 1765 und 1787 machten, eine Besserung schaffen. Von den Lehrlingen und Gesellen wandten sich viele aus Mangel an Beschäftigung nach Böhmen, wo sie mit Vorliebe angenommen wurden. 1787 sah sich der Provinzialminister v. Hoym genötigt, den Verfall des Glasschneidergewerbes zuzugeben; er schrieb dies aber in erster Linie der Abnahme der Liebhaberei für die geschnittenen Gläser zu [1]).

Indessen blieb der alte, auf mehr als hundertjährige Kunsttraditionen begründete Ruf Warmbrunns als Sitz der Stein- und Glasschneidekunst noch lange Zeit bestehen. 1790 hielt sich Goethe auf seiner Reise nach Schlesien daselbst auf und lernte die Leistungen der Steinschneider kennen. Dies bewog ihn, dem Herzog Karl August den Vorschlag zu machen, den Graveur Facius nach Warmbrunn zu schicken, um die Technik der Steinschneiderei zu erlernen.

Auch in der Provinzialhauptstadt Breslau wurde die Glasschneiderei betrieben und zwar lieferte diese die feinsten und sorgfältigsten Arbeiten, so namentlich die Prachtpokale mit den miniaturartig ausgeführten Stadtbildern von Breslau. Mus. Schles. Altert. Kat. No. 625, 652, 5639. Nach dem Zeugnis des 1736 in Deutschland reisenden Dr. Pococke wurden auch böhmische Gläser, wenn es sich um bessere Ausführungen handelte, in Breslau geschnitten. Eine Zusammenstellung der Künstler und Handwerker in Breslau giebt für 1690 einen, für 1755 zwei und 1787 drei Glasschneider an [2]).

Aus dem Mitgeteilten geht hervor, dass sich in Schlesien am Ende des 17. Jahrhunderts bereits eine entwickelte Glasschneidekunst im Hirschberger Thal vorfand, zu einer Zeit, wo die böhmische Glasschneidekunst in den heutigen Hauptcentren der Industrie erst in ihren Anfängen stand [3]). Der in Böhmen geübte Facetten- und Rautenschliff sowie die eigentliche Massenfabrikation von solchen Artikeln hat in Schlesien nie eine Pflege gefunden; dagegen stand der künstlerische Glasschnitt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchschnittlich auf höherer Stufe als in Böhmen. Die größere Geschicklichkeit verdankten die schlesischen Arbeiter ihrer Schulung durch den Steinschnitt und die Wappengravirung. Die erhaltenen Gläser und litterarische Zeugnisse erweisen dies zur Genüge. Dem entsprechend ging auch in Schlesien die Arbeitsteilung niemals so weit, wie in Böhmen. Die Arbeiten des *Eckigreibers*, *Facettenschneiders*, *Kuglers* werden meist unter der Bezeichnung *Glasschleifer* zusammengefasst; jedoch

1) Staatsarchiv M. R. VI, 52. Vol. II. Ber. d. Landrats v. Zedlitz v. 24. Sept. 1764.

2) *M. Chr. Weiß*, Wanderungen durch Sachsen, Schlesien, Glatz und Böhmen. 1796. I, 96. *Joh. Friedr. Zöllner*, Briefe über Schlesien, Krakau, Wieliczka u. d. Grafsch. Glatz; Berlin 1792 II, 268.

1) Breslauer Staatsarchiv, M. R. VI, 52. Bericht an das Fabriquen- und Commercial-Departement des General-Direktorii v. 16. Nov. 1787.

2) Schlesische Provinzialblätter. 1787. S. 287.

3) Vgl. unten S. 81.

findet sich auch die Benennung *Kugler.* Immer jedoch wird ein strenger Unterschied zwischen dem *Glasschleifer* und dem *Glasschneider* gemacht.

Die Verzierung durch Schleifarbeit an den Hohlgläsern besteht, abgesehen von den groben Arbeiten (wie Absprengen der Kappen, Ebnen der Ränder und Böden), im Einschneiden von Strichen und flachgewölbten Kreisen oder Ovalen (Kugeln), Sternen und Rosetten, welche aus strichförmigen und ovalen Elementen zusammengesetzt sind (*Kugel- und Sternschliff*). Vgl. Fig. 12. Dazu tritt die sogenannte *Muschelarbeit* oder *ausgemöschelte* Arbeit, bestehend in dem Brechen der runden Gefäßflächen in eckige Kanten, welche mit halbkreisförmigen oder muschelförmigen Abschlüssen in die gekrümmten Flächen übergeführt werden. Häufig tritt hierbei eine Vergoldung der Schnittflächen, der Ränder u. s. w. hinzu.

Der *Glasschnitt* oder die *Glasgravirung* verwandte zu ihren Darstellungen teils ornamentale, teils figürliche Motive. Das Ornament trägt den Zeitcharakter, also die Formen der Spätrenaissance und das Barock, im 18. Jahrhundert des Rokoko. Vgl. Fig. 13. Die Zeichnung des Ornaments ist durch die Technik des Glasschnitts beinflusst. Auch hat die Wahl des Dargestellten den gerade herrschenden Moderichtungen ihren Tribut gezollt. Nicht wenige Gläser finden sich mit chinesischen oder chinesisch sein sollenden Scenen. Die Vorliebe für solche Chinoiserien entwickelte sich mit der Verbreitung des chinesischen Porzellans und dem Aufkommen seiner Nachahmung in Fayence, der sogenannten Delfter Ware. Bei der Bildung von Umrahmungen für die Darstellungen sind der Textilkunst entnommende hängende Motive, namentliche lambrequinartige Formen sehr häufig (Fig. 14); ebenso oft finden sich die Muschel und Gitterwerk verwendet.

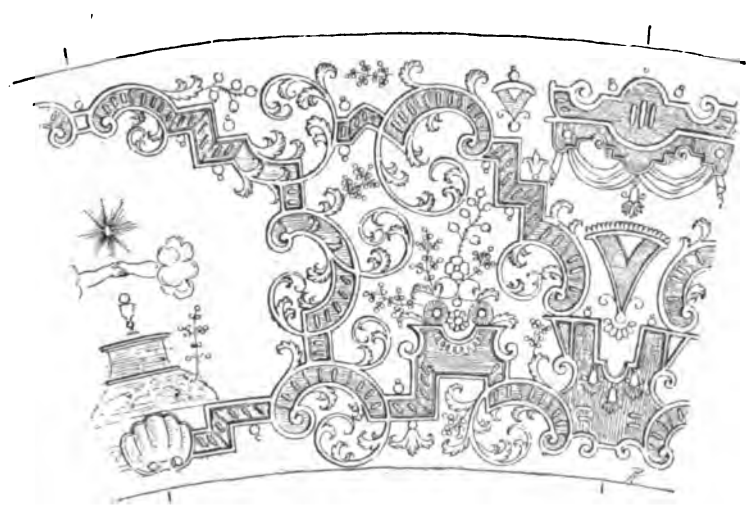


Fig. 14. Einzelheit von einem geschnittenen Glase.

Neben dem Ornament sind Wappen, Inschriften und genreartige oder allegorische Scenen am meisten beliebt, jedoch auch die Landschaft, bis zur Darstellung ganzer Städte, liefert oft gewählte Vorwürfe. Am häufigsten erscheint unter den Landschaften das Riesengebirge mit seinen hervorragenden Bergen und den Hauptorten, namentlich Warmbrunn und Hirschberg. Diese Art von Gläsern war ungemein beliebt; sie findet sich in guter und in ganz handwerksmäßiger Ausführung. Auch Zeitereignisse und berühmte Persönlichkeiten gaben häufig Veranlassung zu Darstellungen. An Porträts finden sich Kaiser Leopold, Karl VI., König Karl XII. von Schweden. Die Kriege des 18. Jahrhunderts, der spanische Erbfolgekrieg (No. 649 im Mus. schles. Altert. mit der Aufschrift: *Triumph et Carolus Victor*) und die um den Besitz Schlesiens zwischen Österreich und Preußen geführten Kriege lassen die Schlachten, die zeitgenössischen Helden und je nach der Persönlichkeit des Verfertigers eine Parteinahme für die eine oder andere Seite, oft genug auch den Wunsch nach Frieden erkennen. Das Figürliche steht nicht immer auf gleicher Höhe der Behandlung; es sind stets nur die allerersten Meister ihres Fachs gewesen, welche sich dieser die höchste Geschicklichkeit erfordernden Aufgabe mit Glück entledigten. Vgl. Taf. 2.

Weit seltener als die Gläser mit eingravirten, also vertieften Darstellungen finden sich solche mit erhabener Arbeit. Dies erklärt sich durch das viel mühsamere und schwierigere Verfahren, welches ein vollständiges Ausschleifen und Poliren des Grundes bedingt. Die Technik ist jene, wie sie meist die in Bergkrystall geschnittenen Gefäße und auch die sogenannten Hedwigsgläser zeigen. Das Material zu den geschnittenen Gläsern ist in der Regel ein reines und weißes Krystallglas; jedoch auch farbige Gläser werden durch Gravirung, in diesem Falle meist in Verbindung mit Schnittvergoldung verziert. Das Museum schlesischer Altertümer besitzt eine Anzahl Schüsseln, Compotièren und Schmuckschalen aus herrlichem, opalfarbigem Glase, welche mit einem im Maßstab und der Zeichnung sehr gelungenen Ornament dekorirt sind. Kol. Nr. 783. 89. [a–c] Vgl. Fig. 15.

In Schreiberhau wurden Gläser bis zu dem Preise von hundert Thalern geschliffen.[1]) Der Gesandte der Vereinigten Staaten von Nordamerika in Berlin, John Quincy Adams, welcher um die Wende des 18. Jahrhunderts Schlesien bereiste und mit großer Voreingenommenheit für die englischen Arbeiten dieser Art die böhmischen und schlesischen Glasgravirungen (welch' letztere er allerdings nur in der Periode des Verfalls sah) kritisirte, bewunderte bei einem Warmbrunner Glashändler einen großen Pokal mit einer eingravirten Landschaft, „die sehr schön ausgeführt war, obgleich die Arbeit mehr als hundert Jahre zählte.“ [2])

Uralt und durch Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten zu belegen ist der Wettstreit zwischen dem böhmischen und schlesischen Glase. Es würde zu weit führen, hier alle Aussprüche zu verzeichnen, welche für das eine oder das andere Partei ergreifen.

Treffend ist dieses Verhältnis in dem interessanten Buche: „Kultur- und Sittengeschichte Schlesiens in vertrauten Briefen eines dem Tode Entgegensehenden“ [3]) wiedergegeben. „Die Böhmen rivalisiren überwiegend sowohl in Schönheit als Wohlfeilheit der Glasarbeiten mit den Schlesiern“. Nachdem der Verfasser dann die Bedeutung und Vollkommenheit der böhmischen Hütte zu *Neuwald* (gräflich Harrachschen Hütte zu Neuwelt) gerühmt und sie ein zweites Choisy-le-Roi genannt, fährt er fort: „So etwas werden sie in Schlesien nicht gesehen haben“, heißt es hier bei Vorzeigung eines Probestückes, und bei einem Glaswarenhändler in Warmbrunn kann man dagegen hören: „Dergleichen können die Böhmen nicht liefern.“

Leider verbietet der Raum, auf die neuere Zeit einzugehen. Der Bedeutung der Josephinenhütte für die Wiederentdeckung der alten Glastechniken ist bereits gedacht worden. Neben diesem, stets im besten Sinne geleiteten Etablissement ist die künstlerische Seite der Glasveredelung namentlich durch *F. Heckert* in Petersdorf gepflegt worden. Ich erinnere nur an die Nachbildungen der durch Professor Reuleaux nach Deutschland gebrachten indischen Gläser mit eigenartiger Verzierung durch Schliff, Schmelzmalerei und Vergoldung; ferner an die in eine Montirung von vergoldetem Bronzedraht eingeblasenen Gefäße. Dass in der Glasschleiferei und Glasgravirung auch gegenwärtig noch ganz Hervorragendes geleistet wird, hat die schlesische Industrie bei Gelegenheit der seitens der Provinz dem damaligen kronprinzlichen Paar zur silbernen Hochzeit zum Geschenk gemachten Tafelausstattung bewiesen, ebenso bei der Herstellung von Trinkgefäßen für den Gebrauch des Prinzen Wilhelm, des jetzigen deutschen Kaisers. Unerreichbar schön im Figurenschliff ist ein erst kürzlich fertig gewordenes Trinkservice für den Grafen Tschirschky-Renard, ein Werk des noch lebenden Glasgraveurs Heinrich Fischer, welchem sich an Geschicklichkeit kein zweiter in Deutschland, ja vielleicht auf dem Kontinent an die Seite stellen kann.

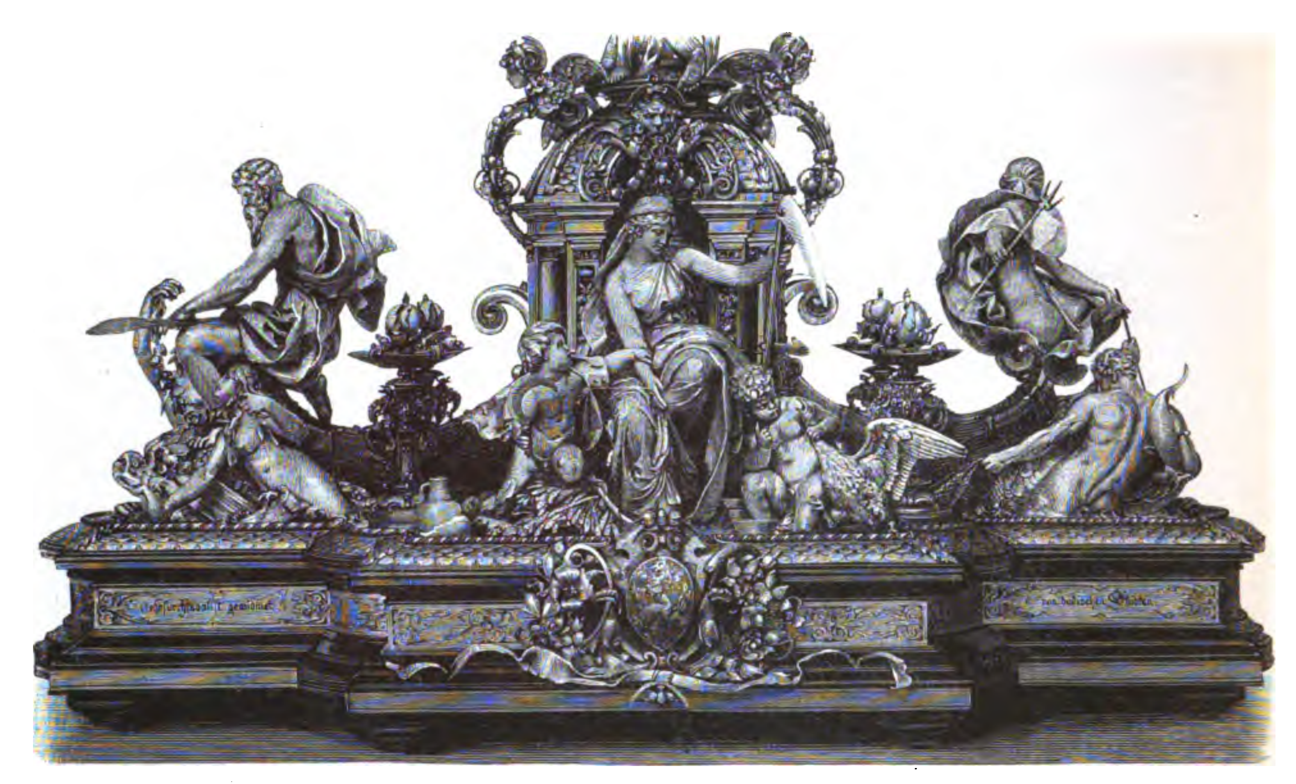
1) Bemerkungen auf einer Reise durch einen Theil des schlesischen Gebirges und der Grafschaft Glatz, *anonym.*, s. a. S. 155; ferner *C. F. Bonquoi*, Reise nach dem Zackelfall, Fortsetzung meiner Briefe über einen Theil des schlesischen Gebirges als Beilage zur Bunzlauer Monatsschrift S. 75 ff.

2) John *Quincy Adams*, Briefe über Schlesien, geschrieben auf einer Reise 1800, übersetzt von F. G. Friese mit Anmerk. v. Zimmermann, Breslau 1800. S. 69, 125.

3) Schlesische Zustände im ersten Jahrhundert der preußischen Herrschaft. Breslau 1840. S. 201.



Fig. 15. Compotière von Opalglas mit eingeschnittenen und vergoldeten Ornamenten.



Unterteil des großen Tafelaufsatzes aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden.
Entworfen von Direktor H. GÖTZ in Karlsruhe.

DAS HOCHZEITSGESCHENK
BADISCHER STÄDTE UND GEMEINDEN AN DEN ERBGROSSHERZOG UND DIE ERBGROSSHERZOGIN VON BADEN.

MIT ILLUSTRATIONEN.

M Jahre 1880 vereinigten sich die größeren Städte der preußischen Monarchie, um dem damaligen Prinzen Wilhelm von Preußen zu höchstseiner Vermählung eine gemeinsame Ehrengabe darzubringen. Man einigte sich auf die Ausstattung einer fürstlichen Tafel mit Silbergeschirr, und diese erste große, der deutschen Edelschmiedekunst gestellte Aufgabe, deren Entwurf und Überwachung Adolph Heyden übertragen wurde, lösten die nord- und mitteldeutschen Silberschmiedewerkstätten in glänzender Weise.

Die Bedeutung einer solchen gemeinsamen Gabe leuchtet ohne weiteres ein: die vereinigten Mittel gestatteten eine großartige Anlage des Ganzen, beugten einer Zersplitterung derselben vor, bewahrten die Beschenkten vor einer ganzen Anzahl unbrauchbarer und unerwünschter kleiner Gaben, und stellten vor allem eine ganze Reihe der größeren kunstindustriellen Werkstätten unter zielbewusster Leitung in den Dienst einer großen Aufgabe, wie sie nur selten wiederkehrte.

Der Gedanke einer derartigen gemeinsamen Ehrengabe war auch anderwärts auf fruchtbaren Boden gefallen: die Badener Städte nahmen auf Anregung des Oberbürgermeisters Lauter von Karlsruhe die Idee wieder auf, als es sich darum handelte, dem erbgroßherzoglichen Paar von Baden gelegentlich höchstseiner Vermählung eine Ergebenheits- und Huldigungsgabe darzubringen.

Auch hier sollte Silbergerät geschaffen werden, bestimmt die fürstliche Tafel bei feierlichen Gelegenheiten zu zieren. Aber die Gabe sollte nicht bloß ein Geschenk des Landes sein, es sollte auch aus den Werkstätten des Landes hervorgehen, um einst als Denkmal noch späten Geschlechtern von badischer Kunstfertigkeit Kunde zu geben. Und es



Kleiner Tafelaufsatz
aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden.
Entworfen von Direktor H. Götz in Karlsruhe.

ist ein glänzendes Zeugnis für den hohen Stand der Silberschmiedekunst und die Vortrefflichkeit und großartige Organisation des kunstgewerblichen Unterrichts in Baden, dass man alle Arbeiten im Lande und zwar nicht bloß in der Hauptstadt, sondern auch in kleineren Städten vergeben konnte. Freilich erschwerte dies dem genialen Erfinder des Ganzen und Leiter der Arbeiten, dem Meister *Hermann Götz* die Arbeit in verschiedener Hinsicht: aber heute wo das Ganze vollendet und bewundert dasteht, aus einem Gusse wie aus einer Werkstatt hervorgegangen, darf er versichert sein, dass seine Arbeit unter die ersten kunstgewerblichen Erzeugnisse der modernen Zeit dauernd gezählt werden wird. Freilich, Götz hatte seine Leute gut geschult, dank der großartigen Freigebigkeit, die S. K. H. der Großherzog von Baden zur Förderung der Edelschmiedekunst seit Jahren bewährte. Wer die bekannte Mappe mit den nach Entwürfen von Götz ausgeführten Ehrenpreisen für die Rennen in Baden durchblättert, wird staunen an welchen Arbeiten die Badener Werkstätten ihre Kunst zu erproben, ihre Leute heranzubilden, ihr Können zu steigern vermochten. Diese wohl organisirten Werkstätten ziehen wiederum ihr Personal aus den Kunstgewerbeschulen des Landes. Die vorliegende Aufgabe gab außerdem Anlass, an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe eine Fachklasse für Ciselir- und Metalltechnik zu errichten und dafür die bewährte Kraft *Rudolf Mayers* zu gewinnen. Dieser Klasse ist ohne Frage der Löwenanteil an der Ausführung des Geschenkes zugefallen, die Ciselirungen sind über alles Lob erhaben, namentlich die genial entworfenen figürlichen Partien zu hoher Vollendung gebracht.

Bekrönung des kleinen Tafelaufsatzes
aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden.
Entworfen von Direktor H. GÖTZ in Karlsruhe.

Nach dreijähriger Thätigkeit war die Arbeit 1888 vollendet. Sie wurde alsdann der deutschnationalen Kunstgewerbeausstellung in München überlassen und fand als Mittelpunkt der badischen Abteilung bei dieser Gelegenheit allseitige Anerkennung. Das Ganze besteht aus einem großen und zwei kleineren Aufsätzen, zwei Girandolen und einer Widmungsurkunde, die sich in einer in Silber gefassten Lederkapsel befindet. Das Mittelstück der Gesamtgruppe bildet der etwa 180 cm hohe Hauptaufsatz, ein Prunkstück reichster Komposition und prächtigster Durchbildung. Der Aufsatz ruht auf einem Ebenholzsockel, an dessen Silberfriesen die Wappen von Baden und Nassau, sowie die Widmungsinschriften angebracht sind. Auf diesem Sockel entwickelt sich der figurenreiche mit zwei Muscheln und zwei Nischengruppen ausgebildete Fuß. Die fein modellirten Figurengruppen veranschaulichen die Jagd, die Landwirtschaft, den Rhein und die Donau. Aus diesem Fuße hebt sich der architektonische Unterbau hervor, auf dem eine flott bewegte Bacchantengruppe die große Fruchtschale trägt. Diese ist mit Spangen, Kartuschen, Muscheln und Festons ausgestattet und mit einem anmutigen Ornamentfries versehen. Aus der Schale entwickelt sich die Fortsetzung des Schaftes mit vier Masken, deren Em-

bleme als Kunst, Wissenschaft, Handel und Schiffahrt die vier Hauptstädte des Landes, Karlsruhe, Freiburg, Mannheim und Konstanz darstellen. Die oberste Bekrönung bildet ein schwebender Genius mit der Fackel. Dieser Aufsatz ist aus der Werkstätte von Hofjuwelier *Ludwig Paar* in Karlsruhe hervorgegangen. Die Figurengruppen wurden von Prof. *H. Volz*, die ornamentalen Teile von Prof. *Rudolph Mayer* modellirt, von dem auch die wichtigeren Ciselirarbeiten herrühren.

Die beiden kleineren seitlichen Aufsätze haben eine Höhe von 1 Meter. Ihr Fuß ist dreiteilig mit Muscheln ausgebildet, zwischen welchen in prächtiger Modellirung als Wappentiere von Baden und Nassau Greifen und Löwen als Schildhalter gruppirt sind. Der schlanke Schaft der Aufsätze zeigt inmitten reicher Ornamente je drei Halbfiguren mit Kartuschen, auf denen die Verlobungs- und Vermählungsdaten eingetragen sind. Aus den breit ausladenden Schalen erheben sich schmucke Kindergestalten, welche Myrtenzweig, Diadem und Brautschleier emporhalten. Diese beiden Arbeiten sind von Juwelier *Nicolaus Trübner* in Heidelberg angefertigt, während Prof. *Mayer* die Modelle lieferte.

Die Girandolen haben eine Höhe von 120 cm. Ihr Fuß ist vierteilig aus Delphinen und Spangen gebildet, während der reich dekorirte Schaft wieder verschiedene auf die Vermählung bezügliche Inschriften und Embleme enthält. Besonders gelungen ist die Kerzenkrone, deren einzelne Arme von zierlichen Figuren getragen werden. Diese beiden Teile wurden von Hofjuwelier *Karl Heisler* in Mannheim hergestellt.



Bekrönung des großen Tafelaufsatzes aus dem Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden. Entworfen von Direktor H. GÖTZ in Karlsruhe.

Die Stiftungsurkunde bildet ein äußerst farbenprächtiges von *Götz* gemaltes Pergamentblatt, das in einer von Hofbuchbinder *Ed. Scholl* in Durlach ausgeführten Lederkapsel ruht, deren zierliche Silberfassung von Ciseleur *Ostermayer* in Pforzheim angefertigt wurde.

Dass ein solches Werk moderner Kunst nur von Zeit zu Zeit einem auserwählten Kreis sichtbar sein sollte, konnte gewiss nicht in der Absicht der hohen Besitzer liegen. Eine derartige jahrelange Arbeit sollte nicht nur bildend auf die unmittelbar Beteiligten wirken, sondern als reich fließende Quelle befruchtend auf weite Kreise Einfluss gewinnen. Mit Genehmigung des erbgroßherzoglichen Paares hat der geniale Erfinder eine Publikation veranstaltet, die nicht ein Luxuswerk sein, sondern bestimmt sein soll, mustergültige Vorbilder für Metallarbeiten zu bieten.[1]) Unter diesem Gesichtspunkt ist die Anlage des Werkes erfolgt: es enthält neben Gesamtansichten der einzelnen Teile eine Reihe Tafeln mit Einzelheiten, welche hinreichend groß und scharf sind, um nicht bloß für Modellir- sondern auch Ciselirklassen als Musterblätter zu dienen. Und so sei dies schöne Werk, welches das ganze Unternehmen in trefflicher Weise zum Abschluss bringt, allen Freunden deutscher Kunst, Schulen und Museen warm empfohlen.

1) Das Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden zur Vermählung I. K. H. des Erbgroßherzogs Friedrich und der Erbgroßherzogin Hilda, entworfen und herausgegeben von *Hermann Götz*. — 20 Tafeln Lichtdruck mit Text. Karlsruhe, A. Bielefelds Hofbuchhandlung. Lichtdruck v. J. Schober, Karlsruhe.



BÜCHERSCHAU.

Federigo Argnani. Le ceramiche e maioliche faentine della loro origine fino al principio del secolo XVI. Faenza, Giuseppe Montanari Editore. 1889.

Das Werk Argnani's ist ein höchst erfreulicher und bedeutsamer Beitrag zu dem reichen Schatze von keramischen Monographien, die dem patriotischen Stolze der Italiener auf die Kunst ihrer Vorfahren ihre Entstehung verdanken und die wir in der deutschen Litteratur, grade der Kunsttöpferei, noch so schmerzlich vermissen.

Auf Grund von Archivstudien, und was wir besonders anerkennen müssen, von Ausgrabungen in Faenza, sucht A. nachzuweisen, dass die Majolikaindustrie seiner Vaterstadt nicht nur die älteste in Italien, sondern auch im 16. Jahrh. die berühmteste und bedeutendste gewesen ist. Da bei diesen Ausgrabungen eine Fülle höchst interessanter Gefäße des 14. und 15. Jahrhunderts zu Tage gefördert worden ist, müssen wir den Nachweis für das Alter der Faentiner Kunsttöpferei für gelungen erachten, so lange nicht ähnliches Material aus anderen Städten Italiens herbeigeschafft sein wird. Dass die gefundenen Gefäße, natürlich Mezzamajoliken, wirklich Faentiner Ware sind, beweisen die zur Verzierung derselben dienenden Wappen von Faentiner Familien. Ein großer Teil derselben ist in dem Werke A. auf 20 vorzüglich gelungenen farbigen Tafeln abgebildet. Die Sammlung ist um so lehrreicher, als sie den Übergang von der gefärbten Bleiglasur zur Sgraffitotechnik, Halbmajolika und der reichen Palette der Zinnglasuren darstellt. Das interessanteste Kapitel des Textes hat Argnani der Frage gewidmet, ob in Caffagiolo eine Majolikamanufaktur existirt hat oder ob die mit der Marke „fato in Chaffagiolo“ versehenen Geschirre in Faenza gearbeitet sind. Dass Jaquemart in seiner Histoire de la céramique Chaffagiolo den Vorrang vor Faenza einräumte, fasst A. als böswillige Verleumdung seiner Vaterstadt auf; sein Lokalpatriotismus versteigt sich zu schweren Verbalinjurien gegen den französischen Historiker, der jedenfalls bona fide gehandelt hatte. Bei Tendenz des Verfassers ist es begreiflich, dass er die zuerst von Carlo Malagola [Memorie storiche sulle maioliche di Faenza; Bologna, G. Romagnoli, 1880] ausgesprochene Hypothese, dass die mit Caffagiolo bezeichneten Majoliken Faentiner Arbeit seien, mit Freuden aufnimmt. Er hat sich aber damit nicht begnügt, sondern die von Malagola gesammelten Gründe beträchtlich vermehrt. Die schwerwiegenden Beweise, die er für diese neue Hypothese aufbringt, verleihen seinem Werke für die Geschichte der Keramik ernsthafte Bedeutung. Seine Gründe, zum Theil Malagola entnommen, sind folgende: Piccolpasso und spätere Schriftsteller nennen Caffagiolo nicht; erst die neueste Litteratur ist durch die Marken darauf aufmerksam gemacht worden. Spuren von Töpferöfen haben sich bis jetzt in dem Orte Caffagiolo bei Florenz, zur Zeit im Besitz der Borghese, nicht nachweisen lassen. Die große Verwandtschaft der bezeichneten Majoliken von Caffagiolo in den Farben wie im Stile der Ornamente mit den Geschirren der Faentiner Frührenaissance ist von Darcel und anderen anerkannt und ist die Ursache gewesen, dass vieles, was früher Caffagiolo zugeschrieben wurde, später wieder für Faenza erklärt wurde. Bei den Ausgrabungen und im Bauschutte des Domes von Faenza wurden in grosser Menge Scherben von

Gefäßen aus dem Beginn des 16. Jahrh. gefunden, die nicht nur in den Farben und Ornamenten verziert sind, die für Caffagiolo als charakteristisch gelten, sondern auch zum Teil eine Marke tragen, die der von Caffagiolo — einer Verschränkung von P und S — sehr ähnlich ist. Die Scherben sind teilweise im Ofen verdorben, können also nicht von Importware herrühren. Auch das Mediciwappen kommt vor.

Alle diese Gründe sind absolut unbestreitbar; wer die von Argnani abgebildeten Faentiner Fragmente gesehen hat, wird zugeben müssen, dass eine Zuweisung von Gefäßen dieser Art an eine der beiden Fabriken nur noch auf Grund ausführlicher Bezeichnung möglich ist. Dass heißt, man wird der Toskaner Fabrik in Zukunft nur noch diejenigen Stücke überlassen können, die den Namen derselben tragen.

Malagola und Argnani haben auch für die häufige ausführliche Signirung: „fato in Chaffagiolo" [die wechselnde Schreibart des Namens ist bei dem Mangel jeglicher Orthographie im 16. Jahrh. völlig indifferent] eine Erklärung in ihrem Sinne gefunden. In Urkunden hat sich der Name eines Faentiner Töpfers Fagioli oder Faxolus im Beginn des 16. Jahrh. nachweisen lassen. Caffagiolo ist ihnen also nur eine Kürzung für den Namen einer Fabrik: „Casa Fagioli." Als Analogie wird eine Schüssel mit der Signatur: fate in. fae. ioxef in ca. pirote. 1525 angeführt. Dazu habe ich aber zu bemerken, dass diese Kürzung meines Wissens nur dieses eine Mal bei Majoliken aus Casa Pirota verkommt. Außerdem fehlt der notwendige Kürzungspunkt und die Worttrennung nicht. Dagegen lässt sich kein Beispiel anführen, wo der Name Caffagiolo getrennt geschrieben wäre, obwohl Argnani und Malagola in ihrem Drucke dies regelmäßig thun. Noch weniger ist jemals wirklich Casa Fagioli ausgeschrieben. Eine derartige Zusammenziehung zweier Worte *ohne jedes Kürzungszeichen* widerspricht durchaus dem Schreibgebrauche einer Zeit, in welcher das mittelalterliche Abbreviaturensystem noch völlig in Übung war. Ich erinnere, um der Keramik ein Beispiel zu entnehmen, nur an die zahlreichen *regelrecht* gekürzten Signaturen des Xanto Avelli. Auch das doppelte F in Caffagiolo, das zwar nicht Regel ist, wäre bei einer Kombination mit dem Namen Fagioli sinnlos. Ferner: der Namen Caffagiolo trägt keiner der in Faenza gefundenen Scherben. Dagegen wurden in Caffagiolo selbst Fragmente mit Dekoration alla porcellana gefunden; sie sind bei A. Tafel XVI. abgebildet. Diese tragen die bekannte aus P. u. S. bestehende Marke; ein ganz verwandtes Stück in der Coll. Salting in London (South Kens. Museum) hat außerdem die volle Signatur Caffagiolo. Es ist ferner urkundlich festgestellt, dass in Caffagiolo Majoliken gemacht wurden; ein Brief vom J. 1521 der dies beweist, ist bei Malagola abgedruckt.

Ich kann mich daher der Ansicht nicht anschließen, dass es eine Casa Fagioli in Faenza gab. Eine Erklärung für die unbestreitbare Verwandtschaft zwischen sicheren Faentiner und bezeichneten Toskaner Waren sowie dafür, dass die Marke P u. S auch in Faenza vorkommt, kann ich nur darin finden, dass der mit P u. S zeichnende Majolikamaler einer Faentiner Werkstatt entstammt und sich dann, wohl einem Rufe der Medici folgend, in Caffagiolo niedergelassen hat. Beispiele für ein derartiges Auswandern von Faentiner Töpfern sind uns zu häufig bekannt, als dass ich nötig hätte, welche zusammenzustellen.

OTTO v. FALKE.

LITTERARISCHE NOTIZEN.

O. S. Ein ganz eigenartiges Werkchen ist es, mit welchem es in *J. Matthias* Anleitung zum Einlegen der Metalle in Holz nach einer indischen Kunstweise. [8⁰. mit 42 Tafeln, Leipzig 1889, E. Zehls Verlag] wir zu thun haben, und welchem ein möglichst weitgehendes Bekanntwerden zu wünschen wäre. Trifft nun auch die Meinung des Herrn Verfassers wohl nicht ganz zu, dass die sogenannte indische Metalleinlage in Holz imstande sei, einen „schicklichen" Ersatz für Boulearbeiten zu bieten — denn beide Techniken haben in Hantirung so wenig als in Wirkung durchaus nichts miteinander gemein, im Gegenteil, sie sind grundverschieden — so ist doch der hohe Wert der eigenartigen Technik immerhin ein fühlbarer. — Die Technik selbst erfordert weniger Kopfzerbrechen als vielmehr geschickte Finger und sorgfältiges Arbeiten. Schmale Metallstreifen von $1^1/_2$ bis 2 mm Breite und 0,4 bis 1 mm Dicke, welche messerförmig an einer Seite zugeschärft sind, werden mit dieser in die in Holz vorgerissenen und durch Stechbeitel und Hohleisen vertieften Linienzüge von vorwiegend geometrischen Ornamenten durch leichte Hammerschläge und Nachsetzen von Punzen eingetrieben. Die Geschicklichkeit der Finger eventuell Biegezange giebt den Streifen bei gebogenen etc. Linien vor dem Eintreiben die entsprechenden Bewegungen. Eine Pincette kommt der Führung und der

Einsetzung kleiner Teile zu Hilfe, während eine scherenartige Kneipzange überstehende Enden der Streifen auf der Arbeitsfläche abschneidet. Feile und Ziehklinge beseitigen Unebenheiten und glätten die Fläche. Das Muster resp. die Zeichnung erscheint also gleichsam in Metallfäden auf der Holzmaser. Es können sämtliche Metalle als: Messing, Zink, Kupfer, Silber Verwendung finden; von den Hölzern eignen sich am besten die dunkelfarbigen Edelhölzer sowie gebeizte und gefärbte Hölzer, als Birnbaum, Erle, Kastanie. — Es lässt sich durch diese Technik bei einigermaßen verständnisvoller Verwendung passender Motive besonders für kleinere Gegenstände: Kästen, Rahmen, Füllungen ein außerordentlich edler und harmonischer Dekor schaffen. Die Ausführbarkeit sollte jedoch nicht unterschätzt werden; die Technik fordert und verdient es, dass schon geschulte Kräfte mit ihr vertraut gemacht werden, um zu verhüten, dass mangelhafte Leistungen die Wertschätzung untergraben. Welch weites Gebiet zu beherrschen die Metalleinlagetechnik fähig ist, beweisen die in gleicher Technik hergestellten bosnischen Schmucksachen, welche in Knöpfen, Gürtelschließen etc. bestehen und aus Edelhölzern: Rosenholz, Olive, Amaranth mit eingelegten Gold- und Silberornamenten gefertigt sind. — Das Werkchen enthält eine reiche Fülle glücklich gewählter Vorbilder, vortrefflich sind die vier farbigen Tafeln. Weitere treffliche Originalmuster bietet das umfangreiche Werk: Journal of Indian art.

P. Bei der reichen Fülle alter Zierbuchstaben, die in Druck und Schrift aus früherer Zeit erhalten und in großen Mengen für gewerbliche Zwecke reproduzirt sind, kann es gewagt erscheinen, eine große Publikation von 50 Tafeln mit ganz neuen Alphabeten zu unternehmen. Herr *J. Langier* in Paris hat es unternommen, und eine stattliche Mappe liegt vor uns unter dem Titel: *Modèles graphiques d'Alphabets industriels modernes* (50 planches Fol. Preis 24 M. Kommissionsverlag für Deutschland: *G. Hedler*, Leipzig) und beim Durchblättern muss man gestehen, dass das Werk viel neue Ideen und recht brauchbare Muster enthält. Holzschneider, Adressenmaler und Buchdrucker finden hier weniger für ihre Zwecke geeignetes Material, aber der Maler, Firmenschreiber, Zinkgießer für Schilderschrift, Schlosser — kurz alle diejenigen, welche mit der heutzutage so wichtigen Herstellung von Straßenschildern, Reklamemalereien etc. zu thun haben. Und diese werden vielfache Anregung und neue Motive in dem Buche finden, zumal in Deutschland, wo manches noch ganz neu sein dürfte. Zahlreiche Alphabete sind geradezu für Reklamezwecke berechnet und sehr geschickt sind viele für und mit einem bestimmten Hintergrund komponirt, ohne den sie nicht wirken würden. Jede der 50 Tafeln enthält ein Alphabet, meist Majuskeln, gewöhnlich mit den zugehörigen Ziffern, oft auch den entsprechenden Minuskeln; jedes Alphabet ist komplett. Es ist ein reiches Material, welches hier den Gewerbetreibenden zu sehr billigem Preis geboten wird, da jede Tafel sich nur auf 50 Pf. stellt.

R. Auf einen Aufsatz von *A. Treichel*, *Handwerksansprachen* (Altpreußische Monatsschrift Bd. XXVII, Heft 7 u. 8, S. 642—660) weisen wir unsere Leser mit wenigen Worten hin. Durch Umfrage bei den auf dem Lande am meisten vorkommenden Repräsentanten der verschiedenen Handwerke über ihr Wesen und Gebaren während ihrer Wanderzeit hat Verfasser eine große Anzahl ihrer Gebräuche bei den sogenannten Ansprachen aufgeschrieben und giebt dieselben in loser Reihenfolge wieder, da ihre Fixirung im Interesse der Kulturgeschichte wichtig erscheint. Verfasser giebt die Gebräuche der Müller und Maurer, Bäcker, Zimmerleute, Sattler, Schuhmacher, Fleischer, Tischler, Böttcher und Rademacher, Töpfer, Schornsteinfeger, Loh- und Rotgerber, Schmiede und Stellmacher, bei welcher Gelegenheit die Gebräuche der Schmiede in Mecklenburg aus Fritz Reuters Hanne Nüte mitgeteilt werden. Den Schluss bilden Neckreime, die sich auf Beschäftigungen der genannten beziehen, und eine Zusammenstellung dessen, wie sie sich die Handwerksgesellen zu benennen pflegen. Letztere mag hier wiedergegeben werden. Töpfer: Kunst- und Elementendrechsler. Seiler: Galgen-Posamentör, weil sie die Stricke machen. Böttcher: Rumtreiber, weil sie die Reifen auf oder um die Dauben treiben. Ähnlich im Rätsel: er hat jedes seiner fasslichen Werke reiflich überlegt. — Bäcker: Löwenschütz, weil sie auf der Fahne oder sonst im Wahrzeichen neben Semmel oder Kuchen stets ein Paar Löwen haben. Klempner: Blechrat. Barbier: Verschönerungsrat. Sattler: Kobbelschuster, weil er die Sielen für die Pferde (Kobbel-Stute) macht. Schmied: Flammer (Ekelnamen). Vom Maurer heißt es: Das grobe Maurervieh und die Herren Handlanger. Das soll von einem Mädchen herstammen, gegen welches nur die letzteren sehr artig waren.

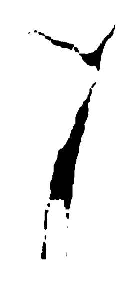
KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Düsseldorf.* Dem Jahresbericht des *Céntralgewerbevereins*, erstattet in der Generalversammlung am 10. Dezember 1890, entnehmen wir folgende Mitteilungen von allgemeineren Interesse. Die Vermehrung der Sammlungen beschränkte sich im abgelaufenen Verwaltungsjahre auf die Annahme von Geschenken und kleinere Gelegenheitsankäufe, so dass das Inventar nur um 147 Nummern vermehrt, mit Nummer 15380 das Verwaltungsjahr abschloss. Der Besuch der Sammlungen stieg auf 10084 Personen. Die Vorbildersammlung wurde auf 21072 Blatt, die Bibliothek auf 899 Nummern vermehrt. Der Besuch der Bibliothek stieg von 3894 auf 4892 Personen. An den Bibliotheksabenden im Winter kam es öfter vor, dass wegen Platzmangel viele Besucher unverrichteter Sache weggehen mussten. Zu den 48 Zweigvereinen kam im Berichtsjahre: 49. Lage (in Lippe), Handwerkerverein. Eine namhafte Zahl von Zweigvereinen macht ausgiebigen Gebrauch von den Arbeitsmitteln, wogegen bei einer allerdings nur geringen Anzahl zur Zeit die Vereinsthätigkeit ruht. Vorträge wurden im abgelaufenen Verwaltungsjahre elf abgehalten. Wanderausstellungen fanden drei und zwar in Trier, Gevelsberg, Lage statt. Die Verleihung nach auswärts zeigt, dass die Arbeitsmittel des Vereins sehr fleißig in Anspruch genommen werden; es wurden an 868 Personen 2780 Gegenstände, 652 Bibliothekswerke und 11719 Vorbilder im Gesamtwerte von 101293 M. leihweise abgegeben. Von dem Hausindustrievorschusskonto wurde auch im abgelaufenen Verwaltungsjahre nichts verbraucht, vielmehr wurde das Konto durch den Erlös von Gegenständen, die der Verein seiner Zeit als Deckung für Vorschüsse übernommen, verringert. Auf die selbständigen Industrien von Neroth

und Geroldstein hat der Verein keinen Einfluss mehr, wie er auch keine Verbindlichkeit hat. Im Aufsichtsrat der Dreherei und Schmiederei in Heimbach ist der Direktor noch Mitglied. Alle übrigen Hausindustrien oder die Anregungen dazu werden in einer solchen Form gefördert, dass dem Verein keinerlei Kosten hierdurch erwachsen. Die dringendste und wichtigste Frage ist seit lange und bleibt bis zur endgültigen Lösung die Beschaffung eines eigenen Gebäudes für die reichen und mannigfaltigen Sammlungen, welche in unzugänglichen Depoträumen untergebracht sind und dem Publikum nicht nutzbar gemacht werden können; aber auch die Räume für die Bibliothek und Verwaltung genügen den mit der Entwicklung des Institus steigend an sie gestellten Anforderungen absolut nicht mehr. Wir dürfen die erfreuliche Mitteilung machen, dass der Zuschuss zum Neubau vom Handelsminister beim Finanzminister zur Einstellung in den Staatshaushalt pro 1891/92 angemeldet worden ist. Eingeleitet wurden die mündlichen Verhandlungen wegen des Staatszuschusses durch eine Deputation, welche sowohl dem Herrn Handelsminister als dem Herr Finanzminister vortrugen, wie dringend notwendig für den Centralgewerbeverein die Beschaffung eines eigenen Gebäudes ist. Infolge der Unterredungen in Berlin wurden vom Verwaltungsrat und der Generalversammlung unseres Vereins die Verwendung von 50000 M. aus Vereinsmitteln einstimmig genehmigt, und es beschloss der Provinzialausschuss der Rheinprovinz einstimmig, dem rheinischen Provinziallandtage die Bewilligung der bereits für den Museumsbau in Aussicht genommenen 50000 M. zu empfehlen. Ferner wurde nach vorheriger Genehmigung durch den Herrn Minister für Handel und Gewerbe ein Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen zu einem Museumsbau veranstaltet, an welchem sich 48 Bewerber mit 49 Arbeiten beteiligten. Das Preisgericht hat den ersten Preis dem Entwurf Con amore des Herrn Architekten *Karl Hecker* in Düsseldorf zuerkannt. 'Die Verhandlungen über die Ausführbarkeit des Entwurfes ergaben erfreulicherweise, dass mit unwesentlichen Änderungen der Grundriss und die holländische Fassade als Grundlage zur Ausführung mit Genehmigung des Herrn Ministers für Handel und Gewerbe vom Verwaltungsrat angenommen wurde.

P. — *Wappenschild von J. Kaffsack.* (Zu der Farbentafel.) Am 7. September 1890 endete ein jäher Tod das Leben des hochbegabten Bildhauers *Joseph Kaffsack* in Berlin. Nur eine kurze Künstlerlaufbahn war ihm vergönnt und nicht beschieden, durch ein großes ornamentales Werk seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Wohl aber hat er in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit eine Anzahl Werke dekorativer Plastik geschaffen, die zu den allerbesten zählen, was unsere Zeit auf diesem so reich kultivirten Gebiete geschaffen hat. Ein biographischer Aufsatz von Adolf Rosenberg[1]) würdigt in eingehender Weise die Verdienste des Verstorbenen. Eine dem betreffenden Heft beigegebene Tafel nach einer der letzten Arbeiten Kaffsacks schien auch zur Wiedergabe im Kunstgewerbeblatt geeignet, um unseren Lesern von der großen Begabung des Meisters für dekorative Kunst, humorvolle Darstellungen und farbige Plastik eine Anschauung zu gewähren. Der letzte Auftrag, den der Künstler vollendete, waren vier in Holz geschnitzte Wappen für das Pschorrbräuhaus in Köln. Diese vier Schilde wollen einerseits die Hauptruhmestitel des „heiligen Köln" verherrlichen, andrerseits mit liebevoller Beredsamkeit die Gleichberechtigung von Wein und Bier fröhlichen Zechern zu Gemüte führen. Das thut schon dasjenige Wappen, das zugleich an die Heidenzeit erinnert durch die feiste mit einem Ruder, einem Weinbecher und einem Humpen schäumenden Bieres bewaffnete Silensgestalt, die als Zimier aus einem Spangenhelme emporwächst, der ein Wappenschild mit Humpen und Weinglas krönt. Das zweite Wappen, das wir unseren Lesern in getreuer farbiger Nachbildung vorführen, verherrlicht den Karneval; es zeigt die Figuren der heiligen drei Könige als Kleinode vom überaus komisch aufgefassten Helme, die sich nichts vergeben, wenn sie einmal als die volkstümlichen Gestalten von Kaspar, Melchior und Balthasar erscheinen. Das dritte Wappen trägt im Schild die weltberühmte Flasche mit der Aufschrift des ersten, ältesten und einzig echten Johann Maria Farina, dessen Haupt das Wappen überhöht und zugleich als Träger eines vielästigen Stammbaumes dient, an dessen Zweigen zwei Dutzend neue Farina's hängen. Der Segen des kölnischen Wassers wird uns deutlich gemacht durch zwei aus den Helmkronen des Wappens herauswachsende Figuren: den kölnischen Bauer in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts, der aus langer Kalkpfeife seinen Kanaster einer Jungfrau entgegen dampft, die mit zugehaltener Nase zu enteilen sucht. Im vierten Schilde, dessen Feld eine Lyra mit einem aufgeschlagenen Notenblatt enthält, wird der Kölner Männergesangverein verherrlicht. Aus den Kronen der drei den Schild überhöhenden Helme wachsen drei Gestalten in schwarzen Fräcken heraus: die mittlere mit einem Lorbeerkranze auf dem bloßen Haupte, die beiden anderen mit Cylinderhüten bedeckt. In dem Kontrast der feierlichen Ritterhelme mit den drei schwarzen Gestalten modernster Prägung hat der Künstler eine überaus humoristische Wirkung erzielt. „Wenn auch", so schließt Rosenbergs Aufsatz, „das Leben des Künstlers in einen tragischen Akkord ausgeklungen ist, so hat sein Schaffen in diesen Werken einen harmonischen Abschluss gefunden. Er hat noch einmal mit überzeugender Beredsamkeit dargethan, für welches Material und für welche Zwecke die Polychromie in der Plastik am besten geeignet ist, und er hat zugleich gezeigt, was unserer Bildnerei trotz der enormen Fortschritte der neuesten Zeit immer noch not thut: größere Beweglichkeit, stärkere Entschlossenheit und eine kräftigere Mitgift von Humor, der seit Jahrhunderten nicht mehr als Begleiter der plastischen Kunst geduldet worden war.

1) Siehe Heft 6 der Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. II.





CARNEVALS-WAPPEN VON J. K[illegible]

im Pschorrbräuhause zu Köln.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



Carnevals-Wappen von J. Kaffsack

im Pschorrbräuhause zu Köln.

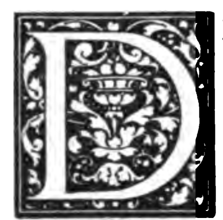
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



DAS MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE ZU ROM.

VON *FR. OTTO SCHULZE.*

MIT ABBILDUNGEN.



DIE Einrichtung des römischen Kunstgewerbemuseums ist durch die Kommune am 4. November des Jahres 1872 begründet oder vielleicht besser gesagt, beschlossen worden zur „Hebung der künstlerischen Thätigkeit und der der nationalen Industrien, zur Veredlung und Verbesserung des Geschmackes und zur Verallgemeinerung der künstlerischen Bildung“ — doch zunächst als sehr bescheidener Anfang, der erst im Anfang des Jahres 1874 durch Überweisung der frei gewordenen Lokalitäten des Exkonventes von S. Lorenzo in Lucina und die Ernennung der nötigen Beamten festere und greifbarere Gestaltung annimmt.

Konnte bei der Unzulänglichkeit der Räumlichkeiten, die eine größere Entfaltung nicht gestatteten, der Aufenthalt auch nur als ein provisorischer angesehen werden, so brachte doch die schon nach wenig Monaten wieder verlangte Räumung der kaum bezogenen Lokalitäten das junge Institut in eine sehr unbequeme Situation, aus der es der damalige Minister des öffentlichen Unterrichts Bonghi glücklich rettete. Er hatte in dem von Gregor XIII. durch B. Ammanati erbauten Jesuitenkollegium (Collegio Romano) die Biblioteca Vittorio Emanuele, wie ein Museum für Gipsabgüsse installirt, die prähistorischen und ethnographischen Sammlungen wie ein Museum für Epigraphik eingerichtet und das von dem Würzburger Lehrer Athanasius Kircher (gestorben 1680) begründete sogenannte Museo Kircheriano zu einem Museum klassischer und christlicher Altertümer umgewandelt und half in dieser Notlage nun auch dem jungen Institute aus der Verlegenheit, indem er ihm als museo del medio-evo e del rinascimento in dem weitläufigen Gebäudekomplex gleichfalls die nötigen Räume überließ.

Hier konnten durch Geschenke und durch zeitweilige Überlassungen künstlerisch wertvoller Gegenstände unterstützt, doch schon Ausstellungen von Waffen, Majoliken, italienisch-griechischen Terrakotten, etruskischen Vasen, Elfenbeinarbeiten und sonstigen Erzeugnissen italienischer Kleinkunst, Gipsabgüssen u. s. w. veranstaltet und Vorträge über die Geschichte der Ornamentik und des Kunstgewerbes gehalten werden; auch gelang es im Jahre 1876 mit der Gründung einzelner Schulabteilungen vorzugehen, die sich mit Dekorationsmalerei, mit Modelliren in Wachs und mit der Anwendung der Emailmalerei auf Metall zu befassen hatten; letztere sollte namentlich den Gold- und Silberschmieden zu statten kommen, deren Produkte ja so vielfach ins Ausland wandern.

Im Jahre 1879 hatte es den Anschein einer erheblichen Besserung der Lage, als der damalige Minister des Ackerbaues, des Handels und der Gewerbe Majorana-Calatabiano in Übereinstimmung mit dem interimistischen Finanzminister Magliani in der Kammersitzung vom 25. Juni einen Gesetzentwurf präsentirte, dem zufolge dem nunmehr unter dem Namen „Museo italiano d'arte industriale“ auftretenden Institute aus der Kasse des Ministeriums ein einmaliger außerordentlicher Beitrag von 100000 Lire und ein solcher weiterer von 75000 Lire bewilligt und in die Bilanz von 1880 angefangen ein Jahreszuschuss von 150000 eingestellt werden sollten; desgleichen waren seitens der Kommune für sofort eine Quote von 15000 Lire und von 1880 ab ein Jahresbeitrag von 30000 Lire zugesichert. Mit dem Rücktritt des onor. Majorana vom Ministerium und der

Vertagung der Kammersitzungen wanderte das Projekt indessen auch wieder in die Archive zurück und wurde auch nicht mehr präsentirt.

Erst Ende desselben Jahres wurde unter dem Ministerium Cairoli die Übersiedelung in das jetzige Museum — das ehemalige Kloster der Theresianerinnen in San Giuseppe a Capo le Case möglich, der allerdings eine Menge langwieriger und kostspieliger Arbeiten und Lokalumänderungen voraufgegangen waren; zu den erwachsenen Kosten trug das Ministerium 22000 Lire bei und genehmigte auch 10000 Lire für die Schule, welche Summe durch Cairoli's Nachfolger Miceli in die Jahresbilanz eingestellt und vom Parlament auch approbirt wurde.

Am 18. April 1880 wurde das neue Museum dem Publikum eröffnet.

Die nur sehr mäßigen Beihilfen, die seit der Zeit des Entstehens dem Museum zu teil wurden — ich lese in der Relation vom Jahre 1884, dass die Kommune in neun Jahren an 128625 Lire spendete, die Regierung einen jährlichen Beitrag von 10000 Lire, was zum größten Teil für die Herrichtung der verschiedenen Baulichkeiten, in denen das Museum nach einander untergebracht war, für Beschaffung von Modellen und Schulmaterial hergegeben werden musste — haben dem entsprechend nur bescheidene Mittel zum Ankauf von Gegenständen für die Sammlung abgeworfen, die indessen fortwährend durch Schenkungen Privater bedacht wurde.

Im Jahre 1885 wurde dann ein neues Übereinkommen zwischen der Regierung und der Stadtgemeinde getroffen. Darnach trägt nun die Kommune ein Drittel der auf 30000 Lire jährlich festgesetzten Beisteuer, also 10000 Lire, während die andern zwei Drittel (20000 Lire) vom Handelsministerium gegeben werden. Die Verwaltung des Museum ist dafür verpflichtet, zur Vermehrung der Sammlungen jährlich mindestens 10000 Lire auszugeben und bleiben die erworbenen Objekte ausschließliches Eigentum der Kommune. In die Praxis übersetzt, scheint diese Neugestaltung der Dinge indessen des allgemeinen Beifalles zu entbehren. Die schon von der Gründung her an der Spitze der Anstalt stehende Kommission, die ihres nicht leichten Amtes bisher in uneigennützigster Weise, mit großer Liebe und Aufopferung gewaltet, wurde dadurch beiseite geschoben und die Leitung und Verwaltung, wie die künstlerische Erziehung der Zöglinge in die Hände *zweier*, nun *besoldeter* Direktoren gelegt — ein wenig günstiger Griff für die Kasse, die jetzt 17700 Lire allein an Personalgehältern auszuzahlen hat, wie auch — wenigstens vorläufig, in anderer Beziehung luxuriös für das kleine Museum.

Griffe. Museo artistico industriale zu Rom.

Mit dem Museum ist eine Gipsgießerei verbunden, die ihre Abgüsse von Werken der ornamentalen Kunst an die übrigen von der Regierung subventionirten Schulen des Landes abgiebt. (Italien besitzt jetzt 6 höhere Kunstgewerbeschulen, an 60 kleinere und 4 Museen.)

Der Unterricht, der alle Abende, mit Ausnahme der Festtage, von 7 bis 10 Uhr erteilt wird, erstreckt sich auf

1. Dekorationsmalerei, Übungen in den verschiedenen Malweisen.

2. Dekorationsplastik, Modellirübungen in Thon für dekorative Keramik, Stuck, Holz, Marmor u. s. w.

3. Dekorationsplastik für Metallkunst, Modellirübungen in Wachs, Ciseliren, Stechen, Nielliren, Emailliren u. s. w.

Schließlich werden die Schüler auch mit der Geometrie und den Grundbegriffen der Architektur bekannt gemacht. Die Anzahl der Schüler betrug im Anfangsjahr 1875/76 im ganzen 26, im Jahre 1884 deren schon 116, wobei natürlich die Mal- und Zeichenklasse die am zahlreichsten besuchte ist.

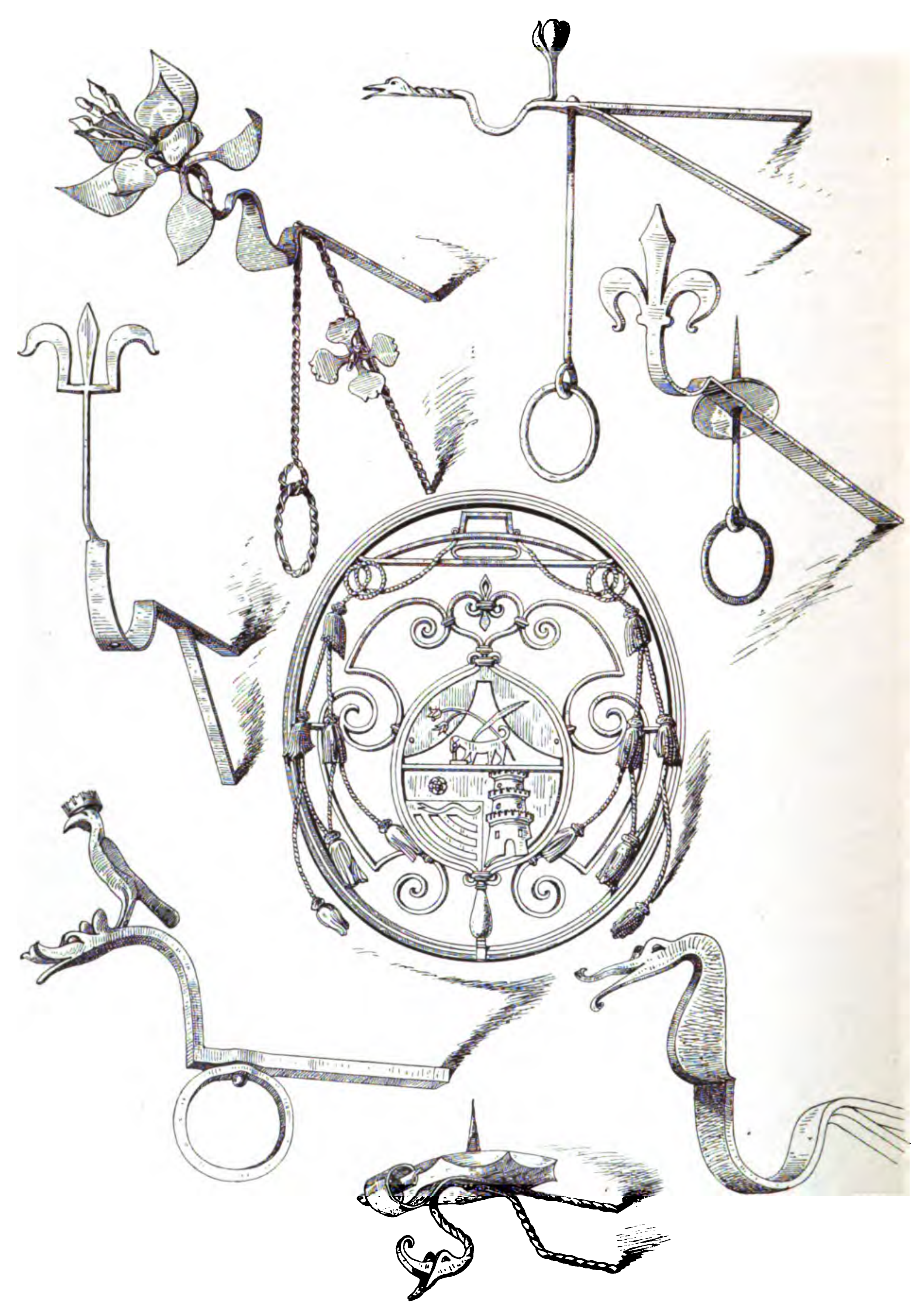
In Italien, wo jede Stadt des Landes, selbst schon ein großes und oft recht prächtiges Museum, noch ihre eigene Sammlung hat, jede kleine Kommune zusammensucht, was sich an Wertvollem im Umkreise findet und damit in ihrem Kommunalpalast ein Museum formirt, deren jedes wohl seine Bedeutung hat, aber nicht die Kraft, die Industrie des Landes zu heben noch guten Geschmack in ausgedehnterem Maße zu verbreiten, wie ein eifriger und verständiger Verfechter künstlerischer Interessen, der Deputirte Fürst Baldassare Odescalchi in einer Kammersitzung des Jahres 1884 bemerkte, sind, wie schon erwähnt, die Subsidien, die das Ministerium bisher den einschläglichen Museen und Schulen jährlich gespendet, gegenüber dem, was etwa in England, Frankreich und Deutschland zur Hebung des Kunstgewerbes geschieht, noch sehr mäßige zu nennen. Sie haben bis 1884 nicht viel über 200 000 Lire im ganzen betragen, dürften wohl aber heut schon reichlicher fließen.



Tischglocke. Museo artistico industriale zu Rom.

Man muss in unser Museum in S. Giovanni a Capo le Case denn auch mit bescheidenen Ansprüchen eintreten. Die Municipal- und sonstigen Paläste kleinerer Städte, die zugleich Museen bergen, bringen für sich schon oft ein gewisse Fülle des Schmuckes an Wand und Decke mit, an Bildern und Täfelungen, die dem Ganzen von vornherein ein künstlerisches Gepräge aufdrücken und Behaglichkeit verbreiten.

Hier lässt schon das sehr bescheidene Äußere einer schmucklosen vierfenstrigen Front von drei niederen Stockwerken kaum große Schlüsse auf etwaige Pracht der Ausstattung im Innern zu; wir steigen zum hochgelegenen Parterre auf einer versteckten Treppe auf und finden uns, durch die Eingangsthür tretend, auf einem kleinen, einfachen Vorplatz, den eine kleine Sammlung von Gipsen und Marmorwappen füllt, darunter die Sammlung von Abgüssen nach den seinerzeit die Kollektion des Marchese Campana ausmachenden gräco-italischen Terrakotta-Originalen, deren größter Teil sich wohl heut im Louvremuseum befindet, bietet indessen so viel Treffliches, dass man bei dessen Betrachtung gern manche Unbequemlichkeit und anderes übersieht. Das Museum verdankt dem Fürsten Ladislao Odescalchi das Geschenk der Formen, die noch glücklich genommen wurden, ehe die den Nekropolen Etruriens, den Ruinen Latiums und Roms entstammenden Originale ins Ausland wanderten. Es führte zu weit, wollte ich weiter auf all' die leider nur zu wenig günstig hier placirten Vorbilder eingehen. Wir drängeln drängend durchs Gedränge zurück und steigen links einige Staffeln aufwärts zu einer räumlich sehr bescheidenen Treppenruhe. Hat uns unten manchen Genuss die Schenkung des Fürsten Ladislao Odescalchi verschafft, so behauptet hier oben dessen fürstlicher Bruder, der kunstverständige Parlamentarier Fürst Baldassare Odescalchi das Feld durch die Überlassung trefflicher Eisenarbeiten, wie sie im kunstsinnigen Mittelalter die Fronten stolzer Paläste und selbst die bescheidensten Behausungen oft von unten bis hoch oben hinauf zierten, jene ferri da finestra da stender panni, die uncini, torcieri, anelli, battenti u. s. w., wie wir sie, den ganzen Apparat, noch heut an so manchem alten Gemäuer in Siena, Florenz und den oft durch ihre Lage, wie nicht minder durch ihre architektonischen Schätze so überraschenden Bergnestern des gesegneten Toskana, in Vicovaro, Velletri pp. der römischen Umgegend und sonst wo im unbekannten Piemont an Ort und Stelle geborgen finden. Jene mit reichen Rosen und Wappenblumen, mit maulsperrigen, wilden Drachen-

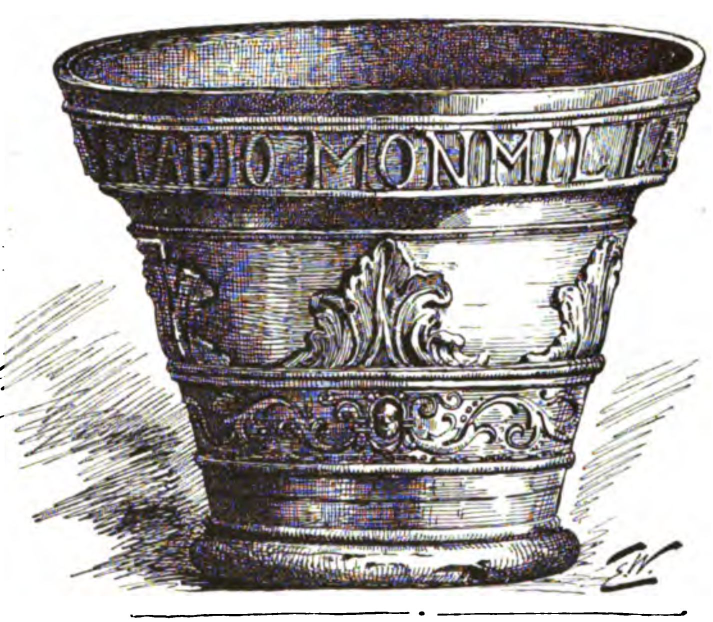


Eisenarbeiten. Museo artistico industriale zu Rom.

köpfen und gehörnter Schädelzier, mit naiven Vogelgestalten kunstreich an ihren Ausläufern ausgeschmiedeten Hakeneisen, an denen vorn an langem Stiel der große Ring herabhängt, saßen oder sitzen zu seiten der Fenster, und durch Haken und Ring schob man, wie es noch heut geschieht, Stangen oder zog Schnuren zur Aufnahme der für festliche Gelegenheiten üblichen Dekoration mit bunten Tüchern und zum Trockenhängen der Wäsche. Auch die Ringe zum Anbinden der Pferde und die Fahnen- und Fackelhalter, wie sie in Caparra's berühmten Schöpfungen am Palazzo Strozzi zu Florenz die höchsten Triumphe feiern, sind in einfachen Exemplaren vertreten. Eine kunstreich geschmiedete Arbeit des 17. Jahrhunderts ist das Wappen eines Bischofs vom Orden der Dominikaner, vermutlich aus der Familie Orsini, mit dem Sitz in Fermo, wie die Wappenbilder annehmen lassen. Kleine Vierpassgitter an der Wand rufen uns die bekannte Einfriedigung der berühmten Scaligergräber zu Verona in die Erinnerung zurück.

Den folgenden Raum umziehen längs der Wände hohe Vitrinen mit den verschiedenen Erzeugnissen der Keramik gefüllt; nur ein niederer Glasbehälter bringt noch in einer Kollektion von Schlüsseln, Schlössern, Beschlägen, Thürklopfern, Tintenzeugen, einer hübschen eisernen, reich reliefirten Kassette u. dgl. m. einen Anschluss an das Vorhergegangene.

Als die ersten fesseln wieder eine Fülle zum Teil bemalter, antiker Thonarbeiten unsere Aufmerksamkeit, First- und Stirnziegeln, größtenteils mit weiblichen Köpfen oder bärtigen männlichen Satyrköpfen geziert, Friesstücke und anderes, denen sich allerhand Gefäße, Vasen, Schalen und Schälchen anschließen. Eine hohe, schwarzgrundige, gehenkelte Vase mit roter Zeichnung — in zwei Abteilungen die Toilette der Venus darstellend, ist ein Geschenk des Baron Adolf Rothschild.



Mörser von Amadio Monmillon. 1734.
Museo artistico industriale zu Rom.

Eine zweite Vetrine hat Porzellanzeug aufgenommen; hier hat die ehemalige Jesuitenapotheke des römischen Kollegs (Collegio Romano) große, altjapanische Vasen geliefert, mit Vierfüßlern, Vögeln und Blumen überstreut, in schönem Farbenspiel von Blau, Rot und Gold auf dem weißen Grund brillirend. Vereinzelt, vom Fürsten Baldassare Odescalchi dem Museum zugewiesen, stehen einige Steingutkrüge flandrischer und deutscher (Kölner) Abstammung mit Wappen und Kurfürstenbüsten versehen, der eine mit der Jahreszahl 1597. Daran schließen sich jene zierlichen Tierfigürchen, Kostümfigürchen und Gruppen der Fabriken von Capo di Monte, von Mainz, altsächsische und altvenezianische Ware, aus der alten Fabrik von Ginori u. s. w., Tassen, Schalen, Theekännchen des 18. Jahrhunderts von Bueno Ritiro, von den vorerwähnten Japanern, Chinesen, Sachsen. Als Wandschmuck sind zusammengehörige Majolikaplatten, als Wandbekleidung oder Bodenbeleg, in Rahmen aufgestellt. Die scuola durantina des 16. Jahrhunderts ist durch ein reiches Stück von 1,26 m auf 0,81 m vertreten, dessen ganze Höhe fast die stehende Figur eines mit dem Beil bewaffneten Kriegers in reicher Rüstung einnimmt (Unterschrift Scipion).

Von trefflicher Wirkung, wenn auch zuweilen in etwas greller Farbenzusammenstellung sind die gesammelten Fliesen persisch-rhodischen Ursprungs und die maurischen azulejos, da vorherrschend nur blau auf weiß, weiter blau, grün und rot auf weiß schön stilisirte Pflanzenmuster und Blattwerk vorführend, dort Linienverschlingungen mit Wappen und Koransprüchen mischend. Auch an Schüsseln erster Gattung hat die Sammlung reiche Stücke aufzuweisen, wobei die italienischen Arbeiten, die Apothekertöpfe und die Schüsseln des 16. und 17. Jahrhunderts wenig in den Vordergrund treten und die berühmteren Fabriken nur in wenig und kaum hervorragenden Exemplaren vertreten, sind.

Als Wohlthäter dieses Saales findet sich häufig Torquato Castellani genannt. Hat hier die stoffliche Zusammengehörigkeit der ausgestellten Objekte ihren wohlthuenden Eindruck gemacht, so bringt uns der folgende Raum leider wieder ein großes Durcheinander alles Möglichen, wie es bei den zur Verfügung stehenden winzigen Unterschlupfen und dem einmal eingeschlagenen Aufstellungssystem schwer zu ändern gewesen sein mag.

Die in der Mitte stehende Vitrine rafft noch einigermaßen die kleineren, der Metallkunst angehörenden Gegenstände zusammen. Da ist der herrliche bekannte Thürklopfer aus Venedig, der bärtige Neptun mit den Seepferden, eine Reihe hübsch ornamentirter Mörser aus Bronze, Bologneser Arbeit und bezeichnet 1714, von Augusto Castellani hierher geschenkt, Tintenzeuge der verschiedensten Form, bald rund, bald dreieckig, Ferrareser Arbeit, Tischglocken, schön gestaltete und mit Ätzereien gezierte Messer, ganze Tischzeuge, eine Schere mit spanischer Inschrift, die von Karl III., König beider Sizilien herrühren soll, ein als attacca orologio bezeichnetes, reichgestaltetes, metallvergoldetes Behängstück, eine kleine, französische Arbeit etwa aus der Zeit Ludwig XVI., eine gehenkelte Bronzevase in Kantharosform, über und über ornamentirt mit reichen Mustern von Delphinen, Füllhörnern und mit der Inschrift des Autors Alfonsi Albergeto Ferarensi me fecit anno domini MDLXXII. — Kastenschlüssel der verschiedensten Form, Statuettchen und alle jene kleinen Sächelchen, die dem Hausgebrauch angehören.

Vorherrschend vertreten sind in diesem Raume indessen Holz- und Elfenbeinarbeiten. Zunächst sind es die eisenbeschlagenen Kasetten oder Koffer, die wir anzuschließen haben, überwiegt doch der Beschlag bei weitem die Holzarbeit. Es sind, auch die andern nicht beschlagenen, wohl zum Teil Reisestücke, wie sie dem damaligen Brauch und Wanderleben entsprechend, nicht allein zur Aufnahme des Hausrates, des Weißzeuges oder der Kostbarkeiten etc. zu dienen hatten, sondern zugleich die Stelle des Sitzmöbels vertreten mussten. (Schluss folgt.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Berlin.* — Die von dem Verband der deutschen Kunstgewerbevereine in Sachen der würdigen Ausstattung des neuen Reichstagsgebäudes an den Reichstag gerichtete Eingabe lautet:

Berlin, den 6. März 1891.

An den Hohen Reichstag.

Dem Hohen Reichstage ist als Nr. 178 der Druckschriften unterm 15. Dezember v. J. vom Herrn Reichskanzler eine Denkschrift über die Ausführung des Reichstagsgebäudes vorgelegt worden. Durch diese Denkschrift und durch die Verhandlungen in der 51. Plenarsitzung des Reichstags in seiner 8. Legislaturperiode finden die gehorsamst Unterzeichneten sich veranlasst, dem Hohen Reichstage die gegenwärtige Vorstellung zu überreichen.

Aus der Denkschrift erhellt, dass die Mittel nicht vorhanden sind, um den inneren Ausbau und die Einrichtung des neuen Reichstagsgebäudes so auszuführen, wie dies der Absicht des leitenden Architekten, die in den seiner Zeit entworfenen Bauskizzen ihren Ausdruck gefunden hat, entsprechen würde. Um die Kosten zu vermindern, werden schon jetzt sehr erhebliche und den würdigen Eindruck des Inneren und dessen Übereinstimmung mit dem Äußeren beeinträchtigende Ersparnisse beabsichtigt. Geringeres Steinmaterial soll an die Stelle des besseren treten, Stuck und Stuckmarmor den Stein ersetzen. Wenn in der Denkschrift auch ausgesprochen ist, dass die Gediegenheit möglichst gewahrt und nur vermeidlicher Aufwand unterbleiben solle, so hat doch schon die Erfahrung an vielen öffentlichen Bauten gelehrt, dass man sich auf eine weit hinter den ursprünglichen Absichten zurückbleibende Ausführung gefasst machen muss. Die Kosten des Grunderwerbs, die in diesem Falle über 7 Millionen, fast ein Viertel der Bausumme, betragen, die Steigerung der Arbeitslöhne, die Veränderungen, welche das Bauprojekt noch während der Ausführung erfahren hat, und die Menge und Größe der nicht vorherzusehenden Ausgaben bei einem Bau von diesem Umfange, werden hier, wie so oft bei kleineren Bauten, die Mittel für den inneren Ausbau und die Ausstattung der Räume mit Mobiliar aller Art noch weit über das schon jetzt vorausgesetzte Maß hinaus beschränken. Wenn das Innere des Gebäudes dem Äußeren, wenn es der Würde und der Macht des Reichs entsprechen und künftigen Geschlechtern als eine Verkörperung des Reichsgedankens erscheinen soll, dann müssen auch die Mittel aufgewendet werden, welche das Gebäude und seine Einrichtung zum vollen druck Aus des künstlerischen Könnens und Wollens der Gegenwart machen. Die Mängel ungeeigneten Materials, die Vergänglichkeit des unechten und die Unzulänglichkeit der künstlerischen Durchführung des Einzelnen werden sich binnen kurzem jedem Auge aufdrängen und die spätere Zeit wird nicht begreifen, dass man, um die Kosten nicht zu steigern, darauf verzichtet hat, ein in sich vollendetes Werk herzustellen.

Aber nicht allein um die Verwirklichung idealer Gedanken handelt es sich hier. Die vollständige Ausführung der Absichten des Architekten hat für das deutsche Kunstgewerbe in allen seinen Zweigen die größte materielle Bedeutung. Es hat darauf gerechnet, dass ihm die unverkürzte Gelegenheit werde geboten werden, dem eigenen Volke [illegible] dem Auslande zu zeigen, was es im Süden und im Norden Deutschlands, im Osten und Westen zu leisten im stande ist, wenn man ihm dies einmal gestatten will und es zur Mitwirkung aufruft. Die deutschen Kunstgewerbetreibenden

sind dem Hohen Reichstag und der Reichsregierung wie den einzelnen Bundesregierungen und Landtagen zu tiefem Danke verpflichtet für die zum Schutze der künstlerischen Eigentums wie der nationalen Arbeit ergangenen Gesetze und Maßnahmen, für die Förderung durch Unterricht jeder Art, aber Schutz und Lehre allein thun es noch nicht. Das Beispiel der Geschichte des eigenen Vaterlandes, Frankreichs und Italiens lehrt uns, dass es vor allem die praktischen Aufgaben sind, welche das Kunstgewerbe in allen seinen Zweigen fördern. Daran wird die Kraft zu neuen Leistungen gewonnen, dadurch weite Kreise des Inlandes, die Staatsregierungen, die Kirchen, die Gemeinden und Privaten, wie das Ausland zu Aufträgen veranlasst. Die Aufgaben, welche in vergangenen Zeiten dem Kunstgewerbe Deutschlands, Italiens und Frankreichs gestellt wurden, und nicht die Schulen haben es groß gemacht, die Aufgaben, die es noch heute vor allem in Frankreich zu lösen aufgefordert wird, sind die Grundlage für die Stellung des französischen Kunstgewerbes im Inlande wie auf dem Weltmarkte. Auch der nationale Gedanke in Deutschland ist Jahrzehnte hindurch nicht zum wenigsten lebendig erhalten und gestärkt worden durch den Anblick der Werke deutscher Architektur, deutscher Kunst und deutschen Kunstfleißes.

Wir glauben daher als die Vertreter von Tausenden deutscher Kunstgewerbetreibender an den Hohen Reichstag die gehorsamste Bitte richten zu dürfen:

Der Hohe Reichstag wolle dafür sorgen, dass die zum würdigen, dem ursprünglichen Plan gemäßen inneren Ausbau und zur entsprechenden Ausstattung des Reichstagsgebäudes erforderlichen Geldmittel nachträglich verfügbar werden. — Unterschriften: Der Gewerbeverein für Aachen, Burtscheid und Umgegend (kunstgewerbl. Abteilung) zu Aachen. Der Kunstgewerbeverein zu Altenburg. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin. Der deutsche Graveurverein zu Berlin. Der Kunstgewerbeverein zu Breslau. Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes zu Braunschweig. Der Dresdener Kunstgewerbeverein zu Dresden. Der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein zu Frankfurt a. M. Der Kunstgewerbeverein zu Halle a. S. Der Kunstgewerbeverein zu Hamburg. Der Gewerbeverein (Abteilung für Kunstgewerbe) zu Hannover. Der Kunstgewerbeverein zu Hannover. Der Badische Kunstgewerbeverein zu Karlsruhe. Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Der Kunstgewerbeverein zu Magdeburg. Der Bayerische Kunstgewerbeverein zu München. Der Kunstgewerbeverein zu Oldenburg. Der Kunstgewerbeverein zu Pforzheim. Der Kunstgewerbeverein zu Quedlinburg. Der Württembergische Kunstgewerbeverein zu Stuttgart.

— *Berlin.* Der in der Generalversammlung des *Vereins für deutsches Kunstgewerbe* am 14. Januar erstattete Jahresbericht, zeigt den Verein in erfreulichster Entwicklung begriffen, wenn auch die Zahl der Mitglieder nur in geringem Umfang sich vermehrt hat und mit 484 abschließt. Die Zahl der Vereinsversammlungen betrug achtzehn, und zwar fanden sieben Hauptversammlungen, sechs zwanglose Sitzungen eine Generalversammlung und vier außerordentliche Versammlungen statt. Es sprachen im verflossenen Jahre die Herren: Direktor Baumert: Über Pressluftwerkzeuge; Alex. Meyer-Cohn: Über das neue Museum für Volkstrachten; Dr. v. Falke: Über japanische Kunsttöpferei. Dr. C. Gurlitt: Über die Geschichte der Musterzeichnerei; Regierungsbaumeister Jaffé: Über die Gartenbauausstellung und — gelegentlich des Besuches im Stadtschlosse zu Potsdam —, über die Baugeschichte desselben. Dr. P. Jessen, über das Thema: Der Gartenbau als Kunst; Maler Franz Kühn über neue Verbesserungen auf dem Gebiete der Photographie. Geheimrat Reuleaux gab Erläuterungen zu mehreren von ihm ausgestellten Glasgemälden; Maler A. Schoppmeyer sprach über Initialen und Miniaturen des Mittelalters; Prof. Vogel über Farbenharmonie. Außerdem wurden in den zwanglosen Sitzungen zwanzig Vorlegungen besprochen. Die Vereinszeitschrift erschien in elf Nummern mit dreizehn Kunstbeilagen und schloss in ihrer älteren Form mit Nr. 11 ab, um seither in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt in größerem Umfange und in reicherer Ausstattung hergestellt zu werden. Nachdem die in dem letztjährigen Kassenberichte genannte Kommission ermittelt hatte, dass in den früheren Jahren die Vereinsrechnungen mit Unterbilanzen abschlossen, ordnete der Vorstand auf Antrag des Schatzmeisters die Aufstellung eines Voranschlags an. Die Ausgaben wurden demgemäß in fünfzehn verschiedenen Kontos geordnet und nach Maßgabe der früheren Aufwendungen festgestellt, ohne die Zwecke des Vereins zu beschränken. Dieser Voranschlag für 1889 schloss mit einer Unterbilanz von 1839 M. 60 Pf. Der Voranschlag für 1890 musste ebenfalls noch mit einer Unterbilanz von 1270 M. genehmigt werden. Nichtsdestoweniger konnte dem Verein die freudige überraschende Mitteilung gemacht werden, *dass das Defizit verschwunden ist.* Der vorliegende Rechnungsabschluss deckt sich in Einnahme und Ausgabe mit 7611 M. 60 Pf. Die Rechnung schließt ohne Schulden, im Gegenteil mit einem Guthaben im Betrage von 34 M. 50 Pf. Der Reservefonds hat den rechnungsmäßigen Zuwachs, der Vereinsbannerfonds leider nur die Spende von 30 M. aufzuweisen. Diese Erfolge werden einer Beihilfe seitens des Herrn Handelsministers verdankt. — Bei der Neuwahl des Vorstandes wurden die bewährten Leiter des Vereins wiedergewählt; derselbe besteht danach aus den Herren Geheimrat *Lüders*, Vorsitzender, *O. Schultz* und *Schröer* dessen Stellvertreter, Prof. *Hildebrandt* Schriftführer, Dr. *Jessen* und *Thiele*, dessen Stellvertreter, *L. P. Mitterdorfer*, Schatzmeister.

P. *Frankfurt a. M.* — Über *„die ersten zehn Jahre unserer kunstgewerblichen Fachschule“* erstattet das Kuratorium einen eingehenden Bericht, welcher einen anschaulichen Einblick in das allmähliche Heranwachsen und in die Thätigkeit dieses blühenden Instituts gewährt. 1880 mit drei Klassen — Gerätklasse, Malklasse, Modellirklasse — begründet, wurde sie 1884 um die Ciselirklasse, 1887 um die Holzbildhauerklasse erweitert, Diese fünf Klassen wurden während der 10 Jahre von insgesamt 179 Schülern besucht (26 bis 32 im Durchschnitt pro Jahr), worunter 67 Maler und 40 Bildhauer waren; davon bezogen 69 Stipendien, welche zum Teil von der Staatsregierung und dem Kommunallandtag der Provinz Nassau gewährt wurden. Auch nach dem Verlassen der Schule wurden einzelne besonders befähigte Schüler durch Gewährung von Geldern zu Studienreisen oder weiterer Ausbildung an anderen Anstalten gefördert. Studienreisen größerer Gruppen von Schülern unter Leitung einzelner Lehrer waren nicht bloß den Schülern, sondern auch der Anstalt zu Nutzen, indem sie in den dabei gemachten Aufnahmen der Schule ein wertvolles Unterrichtsmaterial zuführten. Mit Genugthuung stellt der Bericht zuletzt fest, dass die Mehrzahl der früheren Schüler, auf welche der Schule eine längere Einwirkung vergönnt war, heute in geachteten, zum Teil hervorragenden Stellungen sich befinden. Nur vier von 179 Schülern gingen zur Akademie über, was um so mehr hervorzuheben ist, als die Schule ihren Lehrgang als abgeschlossen betrachtet und sich in keiner Weise etwa als Vorschule für die Akademie ansieht. In dem Bericht hat der Direktor sich selbst erklärlicherweise nicht

erwähnt: wir möchten wenigstens an dieser Stelle seiner Verdienste gedenken.

P. — Der *Jahresbericht des Württembergischen Kunstgewerbevereins* giebt einen Überblick über die Vereinsthätigkeit im Verwaltungsjahr 1889/90. Dieselbe war meist dem inneren Vereinsleben gewidmet, doch wurden in der Vereinshalle auch einige Ausstellungen veranstaltet, so die Gaben und Adressen zum Regierungsjubiläum des Königspaares, eine Spezialausstellung von Gegenständen in Schmiede- und Gusseisen, endlich eine Weihnachtsausstellung. Der Verein zählt heute 585 Mitglieder.

Rd. *Reichenberg.* Der Thätigkeitsbericht des *Nordböhmischen Gewerbemuseums* für 1889/90 zeigt das Museum trotz der Ungunst der finanziellen Verhältnisse in erfreulichem Aufschwung. Es ist dies das beste Zeichen für die vortreffliche Organisation und sachverständige Verwaltung des Instituts, dass es sich in den ungünstigen Verhältnissen zurecht findet in allen Zweigen seiner Thätigkeit. Bekanntlich ist dem Museum im vergangenen Jahre vom Landtag des Königreichs Böhmen die früher anstandslos gezahlte Subvention von 8000 Fl. verweigert resp. nur unter der Bedingung bewilligt worden, dass die Zweisprachigkeit an dem Institut eingeführt würde, eine Forderung, welche das Kuratorium einstimmig abgelehnt hat. Auch im neuen Jahr ist diese Subvention nicht zu erhoffen. Unter diesem Ausfall hat denn besonders die Sammlung des Museums leiden müssen, der im Berichtsjahr nur für 1605 Fl. Objekte zugeführt werden konnten, doch ließen vorteilhafte Kaufgelegenheiten es zu. wirklich gute und mustergültige Gegenstände für diese Summe zu erwerben. In größerem Umfange wurde die Bibliothek bedacht (3000 Fl.) für welche eine ganze Reihe hervorragender größerer Werke angekauft wurden. Der Besuch (13406 Personen) hat wiederum zugenommen, ebenso die Benutzung von Sammlung und Bibliothek seitens der Fach- und Gewerbeschulen und des Handelskammerbezirks: verliehen wurden an letztere 13181 Werke und Vorlagen aus der Bibliothek und 1014 Objekte der Sammlung. Der „offene Zeichensaal" ha sich auch in diesem Jahr durchaus bewährt, er wurde von 380 Personen vorübergehend, von 53 Benutzern regelmäßig besucht.

Zu der Farbentafel. Dem schönen Einband in Heft 2 des Kunstgewerbeblattes reihen wir heute einen weiteren gleichfalls im Kunstgewerbemuseum zu Köln befindlichen an, welcher auf den ersten Blick der gleichen Werkstätte wie jener zu entstammen scheint. Eine Vergleichung der Stempel zeigt jedoch, dass kein einziger derselben sich hier wiederholt. Das Material ist gleichfalls rotbraunes Maroquinleder, die schwarzen — ursprünglich silbernen — Bandstreifen sind aufgemalt. Einen eigentümlichen Schmuck hat dieser Band erhalten durch die Einfügung farbiger Felder; dieselben liegen 3 mm vertieft im Deckel und sind mit farbigem Atlas ausgelegt, auf dem die Vergoldung angebracht ist. Der Löwe von S. Marco, der auch hier das Mittelfeld ziert und auf dünnem Papier gemalt gleichfalls im vertieften Felde liegt, zeigt wie der Inhalt, dass es sich um einen im Auftrag des Staates gefertigten Band handelt. Die Rückseite ist der Vorderseite gleich; nur enthält das Mittelfeld ein Wappen: blauer Querbalken in goldenem Feld, als Helmkleinod einen Löwen. Den Rücken giebt die Tafel gleichfalls wieder, der Goldschnitt ist ohne Verzierung. Der Band ist 24 cm hoch und 17,5 cm breit.



Brosche in Gold getrieben, emaillirt und mit Edelsteinen.
Natürliche Größe.
Entworfen von Prof. FRD. MAYER.



VENEZIANER EINBAND. 1580.

Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

VENEZIANER EINBAND. 1580.

Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.

Neue Folge. II. No. 8.
Auflage 5000.

KUNSTANZEIGER

Mai 1891.
Spaltenzeilenpreis 30 Pf.

verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst" und dem „Kunstgewerbeblatt".
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Werke für die Textilbranche.

Publikationen aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu **Dresden.**

E. Kumsch, **Stoffmuster** des XVI.—XVIII. Jahrh.
— — Ser. I 50 Tafeln m. 100 Mustern. Pr. M. 75.
— — „ II „ „ „ 152 „ „ „ 75.
— — „ III „ „ „ 154 „ „ „ 75.
— **Spitzen u. Weissstickereien** d. XVI.—XVIII. Jahrh.
50 Tafeln mit 191 Mustern . . . . . . „ „ 75.
— **Leinendamastmuster** des XVII. u. XVIII. Jahrh
25 Tafeln mit 148 Mustern . . . . . . „ „ 40.

Die **Stoffmuster** bringen eine Auswahl der prachtvollsten noch nicht veröffentlichten Muster.

Die **148 Leinendamastmuster** bieten ein sehr **reiches reizendes Material** namentlich von **Bordüren** und **Ecklösungen**, die allgemein gesucht sind.

Stengel & Markert,
371] Kunst- u. Verlagsanstalt zu Dresden.

Neue Kunstblätter

aus dem Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**
Preis pro Blatt **2** Mark.

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattg.
Abbema, W. v.,	Originalrad.	Tierstück	ohne Schrift.
Bartolommeo, Fra	Joh. Fischer	Die Madonna Carondelet	ohne Schrift.
Deiters, H.,	Originalrad.	Landschaft	ohne Schrift.
— —	Originalrad.	Mühle am Walde	ohne Schrift.
Gentz, W.,	Heliogravüre	Abend am Nil	mit Schrift.
— —	desgl.	Begegnung zweier Karawanen in der Wüste	desgl.
Velten, W.,	Woernle	Aufbruch zur Jagd	ohne Schrift.

Bildnis eines jungen Mannes, (im Belvedere) von **A. Dürer,** radirt von **A. Krüger.** Drucke vor aller Schrift à M. **4.**—

Ein vollständiges Verzeichnis der in meinem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Neueste Ausgrabung aus Eleusis.



Eubuleus
des
Praxiteles

ergänzt von **R. Schweinitz.**
Höhe 80 cm.

Preis in Elfenbein-Masse . . . 60 M.
„ in Gips . . . . 30 M.
„ in Gips mit Wachsfarbe . 36 M.
„ von carrar. Marmor . . . 900 M.
Unergänzter Orig.-Abguss in Gips 25 M.

Gebrüder Schultz,
Berlin S. W., Ritterstrasse 39
früher: U. d. Linden 2 und Prinzenstr.
Kunst-Anstalt für Herstellung klassischer Bildhauerwerke.
Preis-Katalog gratis. [287]

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Die Arbeiten des
SCHLOSSERS.

Unter Mitwirkung von
C. A. Böttger,
praktischen Schlossermeister zu Erfurt.
in herrschendem Stil und gangbarsten Verhältnissen, nach genauem Mass entworfen und gezeichnet von
A. Graef sen. u. M. Graef jun.
zu Erfurt.

Erste Folge: [275g
Leicht ausführbare Schlosser- und Schmiedearbeiten für **Gitterwerk aller Art.**
24 Foliotafeln.
In Mappe. 7 Mark 50 Pfge.

Zweite Folge:
Der Kunstschlosser.
Vorbilder für Bauschlosserei, Gebrauchsartikel, Hausgeräte und Beleuchtungsgegenstände, sowie Einzelheiten und Verzierungen, welche der Ornamentik des Schlossers angehören.
30 Foliotafeln in Farbendruck.
gr. 4. In Mappe. 9 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen.



Prakt. Möbelzeichner,

Mitte der Zwanziger, früherer Schüler der Karlsruher Kunstgewerbeschule, sucht bei bescheidenen Ansprüchen per 1. Juni passende Stelle. Gefl. Offerten unter No. 376 an E. A. SEEMANN in Leipzig. [376

Tiger-Teppich

mit naturalisiertem Kopf und 310 cm. lang, der einen sehr hübschen Schmuck für ein Maler-Atelier bildet, **wird gegen Gemälde vertauscht.**

372] **Rosenkranz, Dresden,** Schnorrstr. 39.



Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.,** Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 8. **Josef Th. Schall.**

318] **Alte Kupferstiche,**

Radirungen, Holzschnitte etc. etc. — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN** Christofstrasse 2.



Franz Spengler,
BERLIN. S.W. Alte Jacobstr. 6.
Bronzegiesserei, Exakt-Beschlag-Fabrik, Kunstschlosserei.

Specialität: **Spengler's Exakt-Beschläge** zu Fenstern, Thüren und Möbeln, in Eisen, Bronze u. s. w. zum Anschlagen fix und fertig. — Fenster- und Thürgriffe auch einzeln. — Illustrirte Liste kostenfrei.

334] **Hübsche Entwürfe oder Modelle zu Garnituren werden gern angekauft.**



N. G. Elwertsche **Verlagsbuchhandlung in Marburg** (Hessen). [373

Soeben ist erschienen:

Koopmann W., Raffaels erste Arbeiten. Entgegnung auf Herrn von Seidlitz' Besprechung meiner Raffael-Studien. Mit 6 Abbildungen. kl. 8. M. 1. 20.

Früher ist erschienen:

Koopmann, W., Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Mit 36 Abbildungen, darunter 21 Abdrücke nach Handzeichnungen Raffaels in der Größe der Originale. gr. 4. 1890. M. 16.—

SPHINX

Monatsschrift für die übersinnliche Weltanschauung
Mystik mit besonderer Berücksichtigung **Indiens,**
Spiritismus, Hypnotismus **etc.**
Abonnement **6 Mark** halbjährlich.
Expedition der SPHINX in Gera (Reuß).
Probehefte gratis!

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Die Grundformen [362 b]
der gebräuchlichsten
Firmen-Schriften.

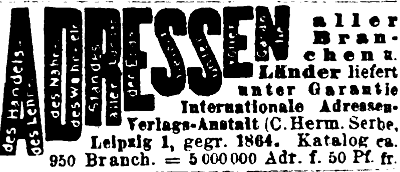
Ein Hilfsbuch für Firmenschreiber, Dekorations- und Porzellanmaler, Bild- uud Steinhauer, Metall- und Glasbuchstabenfabriken. Eisen- und Zinkgießereien etc.

25 Grossplanotafeln,

enthaltend 46 Alphabete in den großen und kleinen Buchstaben, nebst den dazu gehörigen Zahlen, **mit Hilfslinien sowie Angabe der Höhen- und Breitenverhältnisse.**

Herausgegeben von
Theodor Reineck,
Verfasser der „Vorlagen für Firmenschreiber", der „Verzierten farbigen Alphabete" etc.

Zweite vermehrte Auflage.
1890. gr. Fol. Geh. 8 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen



aller Branchen u. Länder liefert **unter Garantie Internationale Adressen-Verlags-Anstalt** (C. Herm. Serbe, **Leipzig 1,** gegr. **1864.** Katalog ca. 950 Branch. = 5 000 000 Adr. f. 50 Pf. fr.

Salon-Staffeleien und Klapprahmen [317a]

in jeder Größe und Ausstattung **zum beliebigen Wechseln der Bilder** und Passepartout-Einlagen **für alle Formate passend.**

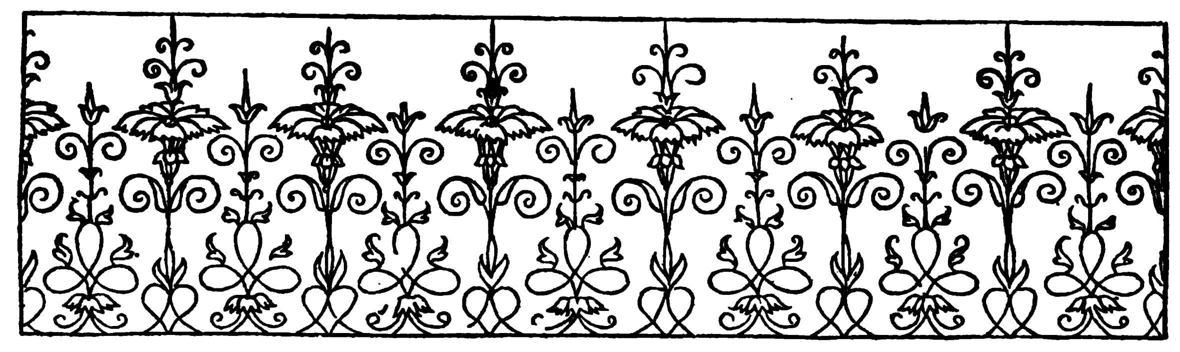
Schnell beliebt gewordenes Geschenk bei jeder Gelegenheit.

Alle sonstigen Einrahmungen aus bestem Material schnell u. billigst.

Kunsth. **Hugo Grosser,** Leipzig.

Hierzu je eine Beilage von der **Mechitaristen-Kongregation** in **Wien** und **Gustav Fock** in **Leipzig.**

Druck von August Pries in Leipzig.



Aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider.

DAS STICKMUSTERBUCH DES ANDREAS BRETSCHNEIDER.

VON *P. JESSEN.*

MIT ABBILDUNGEN.



DER Ornamentstichsammlung des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin ist durch Fräulein *P. Bessert-Nettelbeck* und Herrn *R. Thiele*, Mitgliedern des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin, ein hervorragendes deutsches Stickmusterbuch geschenkt worden, dessen reicher Inhalt bislang gänzlich unbekannt geblieben war. Das Buch ist im Februar dieses Jahres auf der Versteigerung der Sammlung Bérard in Paris erworben worden und enthält 45 Blatt in Radirung oder Holzschnitt; Titel, Vorwort und ein Widmungsblatt, welche diesem Exemplare fehlten, haben nach dem einzigen bis dahin bekannten Exemplare (erwähnt bei Palliser, 3. Aufl., S. 438) aus der ständischen Landesbibliothek zu Kassel mit gütiger Bewilligung der Direktion photographisch ergänzt werden können.

Das radirte Titelblatt trägt die Inschrift: New Modelbuch Darinnen allerley Künstliche Viesirung und Muster artiger Zuege Und Schöner Blummen zu zierlichen Uberschlegen, Haupt: Schurtz: Schnuptüchern, Hauben, Handschuhen, Wehrengehengen, Kampfuttern Und dergleichen, auff Mahler nahtt Und Seidenstücker arbeit gantz Künstlich gemahlet Und Vorgerissen Dergleichen hiebevorn noch Nie in Druck außgangen. Leipzigt 1619. Inn Verlegung Henning Grossens Des Jüngern.

Unten am Rande findet sich die Bezeichnung: Andreas Bretschneider Mahller, welche ebenso auf einem der radirten Blätter wiederkehrt. In der gedruckten zweiseitigen Vorrede widmet der Verleger Henning Groß sein Werk der „Edlen und Adelichen Tugendreichen Frawen Catharina von Dorstats, gebohrenen Löserin“ und erzählt seiner Patronin, dass er vor „ungefehr zehen Jahren ein geringes Modelbüchlein in Druck verfertiget“ habe, welches vergriffen und daher jetzt „auffs new mit vielen, schönen, zierlichen, unnd kunstreichen newen Modeln“ vermehrt worden sei. Ein Widmungsblatt mit dem Wappen der Frau von Dorstat geht den übrigen Blättern voraus.

Von den Musterblättern, 45 an der Zahl, sind 29 in eleganter Radirung, 16 in unbeholfenem Holzschnitt ausgeführt. Doch ist der Formenkreis dieser beiden Gruppen so nahe verwandt, dass ihre Erfindung nur von derselben Hand herrühren kann, und zwar von einem ganz eigenartigen nnd selbständigen Talent. Schon die Gattung der Muster weicht von allen bekannten Werken ab: kein Kreuzstichmuster, kein Spitzenmotiv, wie sie seit Sibmacher in den deutschen Modelbüchern herrschen, sondern ausschließlich Umrisszeichnungen als Vorbilder für den Linienstich oder Plattstich, damals für aufgenähte Goldfädenarbeit und für die Seidenstickerei verwendbar, heutzutage für das verschiedenste Material unmittelbar geeignet. Ihr Erfinder steht ganz abseits von der gewöhnlichen Musterfabrikation jener Tage.

Was er verzieren will, hat er zum Teil schon auf dem Titel hergezählt. Tücher verschiedener Art mit ihren Borten und Ecken, „Ueberschläge“ für Kragen und Ärmel, Handschuhe, Wehrgehänge, Hauben und Schlafhauben, auch „Kambtfutter“, das



Aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider.

heißt vermutlich Kammtaschen, wie sie aus jener Zeit sich mehrfach erhalten haben. Daneben setzt er Streifen, Zwickel, kleine Füllungen und Zierstücke für verschiedene Zwecke und gewinnt so eine große Reihe mannigfach umrissener Felder, um seine Phantasie darin walten zu lassen.

Seine *Motive* aber vor allem stehen in den Musterbüchern ganz vereinzelt da und werden auch den Kenner des deutschen Ornaments jener Zeit überraschen. Die kleine Auswahl unserer Abbildungen lässt den wesentlichen Charakter erkennen. Die Grundzüge sind frei geschwungene Kurven, welche nur in ihrer allgemeinsten Führung an das Roll- und Schweifwerk der deutschen Hochrenaissance erinnern; an diesem Gerüst als Ausläufer, Begleiter, oft als alleinige Träger Blumenwerk mannigfachster Art, Ranken, Blüten, Blätter und Früchte, meist in freiem Schwunge der Natur nachgeahmt, hie und da als Rosetten leicht stilisirt; darunter vor allem die beliebtesten Zierblumen der Heimat, die Rose, die Lilie, die Nelke; zwischen diesen Ranken und Blüten allerlei Getier aus Wald und Hof, Singvögel, Papageien, der Pfau, die Schnecke, das Eichhörnchen; am liebsten die Tiere der heimischen Jagd, Hirsche, Hasen und Füchse, oft von Hunden und Jägern verfolgt; als Symbole aus der Tierwelt der Pelikan, der Reichsadler und wappenhaltende Löwen; sorgfältig gewählt auch die übrigen sinnbildlichen Zuthaten, das Jagdgerät neben dem Jäger, eine Waffentrophäe neben dem Bombardier, an hervorragender Stelle mehrfach das Herz, in Flammen glühend oder von schmerzlichen Pfeilen durchbohrt. Das alles ist mit Laune und mit glücklichem Raumgefühl gemischt und steigert sich bisweilen zu höchst anmutigen Bildungen. Die sichere Hand, welche aus den sauberen Radirungen spricht, erhöht überdies den Reiz der Erfindungen.

Diese Kunst der Darstellung und des Entwurfes findet sich unter den deutschen Ornamentblättern jener Zeit nur bei den Goldschmieden, vornehmlich den Punzenstechern, wieder. An Paul Flindt und seine meist namenlosen Genossen erinnert die Gesamtwirkung und gelegentlich die Linienführung der Blätter; eine ähnliche Vorliebe für die heimische Blumenwelt spricht aus Sibmachers Gefäßzeichnungen und aus den Friesen der Goldschmiede Bang wieder. Allein der landläufige Ornamentenschatz jener Zeit, das Rollwerk und die Kartusche oder die grotesken Halbfiguren, fehlen auf den radirten Blättern fast ganz; nur unter den Holzschnitten treten sie gelegentlich auf: mehrfache Voluten, ein Wappenschild, der Delphin, die Sirene u. a. lassen vermuten, dass diese Gruppe die ältere sei. Auch findet sich nur auf den geschnittenen Tafeln vereinzelt die schwächliche Andeutung einer geklöppelten oder genähten Spitze als Umrandung.

Über den Maler Andreas Bretschneider hat G. W. Geyser in seiner Geschichte der Malerei in



Aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider.

Leipzig (Naumanns Archiv III, S. 96) eine Reihe schätzbarer Nachrichten zusammengestellt. Bereits sein Vater Daniel hatte am Dresdener Hofe als Maler gearbeitet und sich als nicht ungeschickter Radirer bewährt durch die Illustrationen zu einem Werke über das Ringrennen im Jahre 1584, welches auch die Ornamentstichsammlung zu Berlin besitzt. Der Sohn war gegen 1611 nach Leipzig übergesiedelt

und hat dort über zwanzig Jahre als Maler und Stecher gearbeitet. Erhalten sind eine Reihe von Porträts, fliegenden Blättern und Illustrationen zu Werken, welche freilich zum Teil nur als Brotarbeit gelten können.

Offen bleibt die Frage nach der älteren Auflage unseres Buches, von welcher der Verleger in der Vorrede spricht. Man könnte vermuten, dass sie vielleicht ausschließlich aus der Gruppe der Holzschnitte bestanden habe, welche ihren Motiven nach unzweifelhaft die ältere ist. Will man die „ungefehr zehen Jahre“ der Vorrede streng nehmen, so könnte man sogar annehmen, dass diese mittelmäßigen Schnitte vor der Übersiedlung des Künstlers nur nach seinen Zeichnungen angefertigt seien. Jedenfalls ist auch die zweite Auflage des Werkes nicht groß gewesen, da sich seine Spur bis jetzt hat verlieren können. Nunmehr wird der reiche Schatz von Motiven in Kürze durch eine vollständige Reproduktion des Buches auch unserer Praxis zugänglich werden. Man wird es dann den Stiftern auch in weiteren Kreisen danken, dass durch ihre Opferwilligkeit dieses echt deutsche Werk für Deutschland hat wiedergewonnen werden können.



Aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider.

DAS MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE ZU ROM.

VON *FR. OTTO SCHULZE.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.



UR Zeit der Feudalherrschaft des Mittelalters hatte[1]) das Mobiliar eine von unsern modernen Gebräuchen weit entfernte und verschiedene Bedeutung und das Wort einen viel umfassenderen Begriff, der unter sich auch alles Gerät und kostbare Geschirr fasste, das damals das Hauptvermögen der Fürsten und Edlen ausmachte, und schliesslich auch Tiere und Dienerschaft mit einrechnet. Bis zu einer gewissen Zeit waren auch der großen Möbelstücke in den alten Herrensitzen nur wenige — Bettstellen, Kredenzen und einige Tafeln machten so ziemlich das ganze feste Mobiliar aus, während der Rest, in großen Kisten und Kasten verpackt, mit dem Herrn von einem Wohnsitz zum andern kam und ging — eine Folge des unsteten herumziehenden Lebens jener Zeit, in der die Fürsten und Grafen, Ritter und Handelsleute in einer beständigen Unruhe und Bewegung blieben, die einen wegen kriegerischen Unternehmungen oder um der Jagd zu pflegen, der Feste und Turniere — die andern aus Handelsrücksichten.

1) Ich folge hier dem trefflichen Katalog der letzten Turiner Ausstellung von 1884. Catalogo della sezione Storia dell' arte.

Dieses Herumziehen verlangte vom Möbel andere Form und Konstruktion und nahm auch als Hausmöbel, was eigentlich keines war. So finden sich die zur Verwahrung des Hausrates dienenden Kasten, Laden oder Truhen (cassa) auf den langen Reisen an Stelle der Sitze, auch in den Gemächern der Großen, und dem Gebrauch, in ihnen das Behältnis all' der kostbaren Familienhabe zu sehen, ist es zuzuschreiben, dass z. B. die „finanza" des Königs und des Staates in Frankreich den Namen „coffret" führte, in Italien „cassa" genannt wurde.

Eine andere Folge dieses unsteten Lebens war die in der ersten Zeit überwiegende Einfachheit und Plumpheit der Möbel, die nur im Bedürfnisfalle bequemer hergerichtet wurden durch aufgelegte Kissen, Polster und dergleichen, welche gleich den Wandteppichen und Bettbehängen etc. als leicht transportables und ständiges Reisegepäck mitgingen. Und so entsprach dem auch die Form der Klapptische Kreuzbeintische u. s. w. und, einmal vorhanden, erhielt sie sich noch lange, nachdem die Bedingungen dafür längst geschwunden und die ersten primitiven Gebräuche sich geändert hatten, nur der Schmuck des Möbels wird mit dem festeren Wohnsitz des 15. Jahrhunderts ein reicherer und mit dem größeren Einfluss der Frau gelangt in das ganze Hauswesen und die Ausstattung die behaglichere Wohnlichkeit und Veredelung. Die Kasten und Truhen, wie uns Vasari erzählt, wurden auch bald bemalt mit den Hauswappen, mit Fabeln und Darstellungen aus der Geschichte, mit Jagdstücken, Turnierscenen, Liebesscenen und anderem mehr, und der Gebrauch war so allgemein, dass tüchtige Künstler es nicht unter ihrer Würde erachteten, derlei Arbeit zu übernehmen. Und andernteils wurden sie, wie schon zur antiken Zeit, mit Eisen am ganzen Äußern beschlagen.[1]) Den reichsten Schmuck erhielten dann wohl die als Geschenk den Brautleuten mitgegebenen wohl- und vollgefüllten Hochzeitstruhen, glänzend durch Malereien oder Schnitzereien, durch in Holz, in aufgelegtem Stuck oder Gips, in Eisen, Leder oder anderem eingepresste oder eingeschlagene Zeichnungen u. s. w. Über den Gebrauch und die Künstler der Dekoration in pastiglia oder pasta, einer Masse von Stuck, Gips, Leim u. a. m. giebt derselbe Vasari Nachrichten.

Das Museum besitzt zunächst aus der gotischen Zeit einen mit reichem Beschlagwerk und Henkeln mit Blattrosetten versehenen Kasten. Ein anderes Exemplar mit rundem Deckel ist mit Leder überzogen und mit diagonal sich kreuzenden, eng aneinander gelegten freien Striemen von Bandeisen und Friesen ringsum mit aufgeschlagenem Torusmuster und ein drittes, gleichfalls rundgedeckeltes, mit grünem Samtüberzug versehenes Stück des 15. Jahrherts, derben, in einfache Muster gelegte Streifen von Eisenblech, auf die Rankenzüge und Delphine aufgeschlagen sind. Eine cassa des 16. Jahrhunderts zeigt in einfachster Bildung die bekannte Truhen- oder Sarkophagform, auf Klauenfüsse gestellt; die Flächen sind über dem Lederüberzug vollständig mit Ornamentschmuck aus aufgebuckeltem und aufge-









Bügel aus vergoldetem Metall — Schmiedeeiserner Thürklopfer
im Museo artistico industriale zu Rom.

1) R. Erculei, intaglio e tarsia in legno, esposizione del 1885.

punztem Eisenblech beschlagen, blätterreiche Rankenzüge, in der Hauptfläche von einem das Wappenschild des Besitzers einschließenden Kranz ausgehend, an der Unterseite von einer Mittelblume; ebenso ist der schwere Deckel behandelt und die Seitenteile (hier Chimären). Auch die Dekoration in pastiglia und die mittelst Punze auf die Fläche gebrachte Zeichnung ist an andern Exemplaren vertreten, sehr schön das gemalte Vorderstück eines andern, wohl ein Triumph der Liebe.

Dann folgen einige einfachere Schränkchen des 16. und 17. Jahrhunderts, das eine bezeichnet anno domini 1556, ein anderes spanisch-maurisches Stück mit reichem, originellem Beschlag (Kunst und Gewerbe 1885, pag. 354), ein Geschenk des Fürsten Baldassare Odescalchi an das Museum. Von demselben Donator rühren auch einige gotische Fensterläden her, mit Schnitzerei und Intarsia versehen und mit gemalten Wappen, eine sienesische Arbeit des 14. Jahrhunderts.

Die sonstigen Holzarbeiten sind kleinere, doch nicht uninteressante Stücke, so namentlich einige hübsche, geschnitzte Kästchen und Spielereien, Reliefs, gemalte Statuen und Statuetten und namentlich zwei in Form und Aufbau gute, vergoldete Holzmuster mit feinem Ornament in pastiglia, eine Arbeit der Peruginer Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts. Unter den Reliefs findet sich auch ein solches in Terrakotta, eine Jungfrau mit Kind mit etwas donatelleskem Anflug und ein anderes Madonnenbild in bemaltem Gips vom 16. Jahrhundert und weiter einige charakteristische deutsche und flamändische Holzschnitzereien des 15. Jahrhunderts, eine Grablegung und ein Gang nach Golgatha, wie eine Soldatengruppe.

Zwei Vetrinen im Hintergrund des Raumes bergen die plastischen Arbeiten in weicheren Stoffen, in Horn, Bernstein, doch vorherrschend in Elfenbein. Da sind Tryptichen und Heiligenbilder, größere und kleinere figurenreiche Reliefs, reich geschnitzte Kästchen mit trefflichen Reliefdarstellungen, die Figuren mit vergoldeten Haaren und Kleidersäumen, Bischofsstäbe, Sättel mit die ganze Fläche überwucherndem Flachrelief, Kruzifixe, Becher, Statuetten u. dgl. m. Zwei Tische mit sehr reichen Elfenbeineinlagen, Kartuschewerk mit eingravirten Karten und Städteansichten, Putten, Gehängen, Tierfiguren, Darstellungen der Monate des Jahres in minutiösester Behandlung gehören dazu. Anderswo finden sich einige persische Buchdeckel, eine ängstlich feine Intarsie in Elfenbein und Metall in geometrischen Mustern, bei denen ich gleich die andern Deckel noch erwähnen will, die vorhanden, Venezianer Arbeit, beide Leder, der eine in der bekannten durchbrochenen Manier, mit dem Wappen des geflügelten Löwen prunkend, der andere nur gemalt, vorn eine Madonna mit Heiligen, hinten Wappen und bezeichnet: Charitas inter omnes. MDLXVj und MDLXVij.

Eine andere Vetrine birgt eine kleine Kollektion jener eigentümlichen hohen Pantoffeln, deren sich schon vor Beginn des 15. Jahrhunderts die Schönen Italiens und Spaniens als Unterschuhe beim Ausgehen bedienten, um hauptsächlich den Fuss vor Schmutz zu schützen; mit den besser gepflasterten Strassen und Plätzen außer Kurs gesetzt, hat sich die Sitte wohl nur noch im Morgenlande, bei der Bevölkerung Japans etc. erhalten. Die unsrigen sind hier ganz mit rotem Leder überzogen und in reichster Goldpressung gehalten — andere trugen sie mit Samt und Seide überzogen, mit Spitzen, Quasten und Franzen besetzt und mit Gold und Silber beschlagen.

Der Schuh, dem später lange Zeit keine rechte Beachtung mehr gegeben, spielt doch später wieder seine Rolle — ist doch ein reizender Fuß Erfordernis und die Kunst des Schuhmachers hilft nach, wo Mutter Natur nicht Maß genug gehalten; schmal, nach vorn spitz, hoher Absatz — auch hiefür sind hübsche Beispiele im Museum, doch nicht so flott und praktisch wie ähnliche im Museo Correr zu Venedig, die den zierlichen, spitzen Absatz noch auf eine Sohle aufstellen, so dass der emporgestelzte Fuß sicherer auftreten konnte, sondern nur in der gewöhnlichen Weise, doch in feiner durchbrochener Arbeit und Unterfütterung und andre in reichster Seidenstickerei.

In einem kleinen anstoßenden Raume sind eine Reihe von Reproduktionen von Kultusgegenständen gesammelt.

Wir gehen zurück, einige Stufen tiefer, wo noch einige kleine Zimmer liegen. Eines birgt die Vetri smalti und Verwandtes. Hier ist die alte vielberühmte Fabrik von Murano durch eine Anzahl von aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammenden Arbeiten vertreten und ebenso hat die heutige Compagnia dei Vetri e mosaici di Venezia e di Murano eine reiche Kollektion hierher geliefert, die fast ausschließlich in den alten, schönen Formen sich ergeht. Sie sind ja so weltbekannt, jene köstlichen von den einfachsten, aber edel geformten Gebilden zu den phantastischsten Gestaltungen aufsteigenden kleinen Schöpfungen und sie werden auch heut noch an

gleicher Stelle mit derselben Kunstfertigkeit nachgeahmt und erfreuen das Auge noch immer. Ich habe vor Jahren eine Reihe reizvoller, vom Autor, Stefano della Bella (1610—1646) nur flüchtig hingeworfener Originalentwürfe zur Herstellung solcher geblasener und durch eine aufgelegte Lötarbeit delikat gestalteter Glasarbeiten aus dem reichen Schatze der Handzeichnungssammlung in Florenz in der Zeitschrift des bayerischen Gewerbemuseums mitgeteilt — wir finden auch hier wieder, durch die Plastik der Form und den Reiz der Farbe dem Beschauer nur eine noch höhere Augenweide, jene zierlichen, kleinen weißen Deckelgefässe für kirchlichen Gebrauch, die vasi, vasetti und boccaletti von weissem Glase mit farbigen Doppelhenkeln oder solchen in Vogelgestalt oder aus zartem Filigranornament zusammengesetzt, portafiori und biechieri in phantastischen Tierformen, als hohe Kelche, als Muschelgefäße und die ganze Farbenskala durchgehend, vom Weiß zum oft nur wie ein Hauch darüber sich hinlegenden Milchblau, Amethystfarben, in prächtigstem Rubin- oder Granatrot prangend, wie Goldtopas leuchtend, grün in allen Nüancen mit teilweisen Vergoldungen, Champagnergläser und Schalen mit in Gold gelegten erhabenen Ornamenten, goldgeschuppte Kelchformen, vielschnäuzige und vielhenklige Vasen, Eisgläser und solche andere in gewundenen und gleich feuchtem Leder gequetschten Formen von äußerster Dünnwandigkeit. — Da sind die Rähmchen aus Spiegelglas mit aufgesetzten Blumen, gemalte Gläser mit testamentlichen Bildern aus der Zeit des 15., 16., 18. Jahrhunderts, die in mehreren Ordnungen aufgebauten, vielarmigen, gezierten Kronleuchter, Standleuchter in venzianischem Email und im byzantinischen Stil (14. Jahrhundert), ein griechisch-lateinisches Kreuz, gleichfalls eine venezianische Arbeit des 14. Jahrhunderts, mit Ornat in email champlevé und dabei einige hübsche Limousiner Stücke, französische Arbeiten, das Porträtbildnis einer Frau im Kostüm der Zeit der Katharina Medici — eine Geißelung, Kreuzigung und Grablegung Christi vom 14. Jahrhundert, ein Pokalfuß mit einer reichen Zeichnung — einen Zug von Meergöttern und Delphinen und dem Wappen der Medici und anderes, alles größtenteils Geschenke des kunstliebenden Fürsten Baldassare Odeschalchi.

Der verstorbene Alessandro Castellani hat dem Museum eine Reihe von Kelchen, aus dem Schatz irgendwelcher Kirchen des 15. Jahrhunderts gerettet, geschenkt, von vergoldetem Kupfer mit Emailauflagen, emaux translucides. Und weiter finden sich einige hübsche silberne Pastoralkreuze des 14. Jahrhunderts, Holzkreuze mit vergoldetem Kupfer beschlagen und mit aufgetriebenen religiösen Darstellungen versehen, dem frühen 12. Jahrhundert angehörend — ein Kruzifix im byzantinischen Stil des folgenden Jahrhunderts in emaillirtem und vergoldetem Kupfer und ein in Felder abgeteiltes Tryptichon von vergoldetem Metall mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Herrn auf Emailgrund, russisch — 15. Jahrhundert, von ziemlicher Willkür beherrscht in der Verteilung, durch eine Art Kielbogen nach oben abgeschlossen.

Ein Wandschränkchen enthält eine andere, von Castellani geschenkte, 28 Nummern umfassende Kollektion kleiner Achatgefässe mit Metallmontirung, Vasen, Leuchter, Schalen in Miniaturformat aus dem Besitz des Kardinals Valenti und dem 18. Jahrhundert angehörend.

Der neuesten Zeit entstammt dann eine Mustersammlung der Fabrik von Franchini und Sohn in Venedig, von Riechfläschchen, Broschen, Manschettenknöpfen und dergleichen, Millefiori, in schreiend buntfarbigem Glasfluss, im minutiösesten Maßstab Blümchen, Porträts etc. eingestreut, für den Laien gewiss bestechend, doch wohl ohne weiteren künstlerischen Wert.

Die Wände des Vorraumes gehören dem Kriegshandwerk, doch bieten die hier aufgehangenen und in Gruppen zusammengestellten Waffen, die Spieße und Hellebarden, die Keulen, Schwerter, Korbdegen. Schilde, Helme, die Flinten und Pistolen nach der künstlerischen Seite hin, mit einigen Ausnahmen, nichts von Belang und reichen auch nicht in einem Stück z. B. an die prächtigen in Eisen geschnittenen Degengriffe des Bargello in Florenz heran oder die reich ornamentirten köstlichen Schilde und Panzer des Correr in Venedig, von den in der Armeria reale zu Turin befindlichen Schätzen, die wir hier zum Teil doch auf der letzten, 1886er Ausstellung von Gegenständen aus edlen Metallen und Legirungen zu bewundern Gelegenheit hatten, gar nicht zu reden. Die Schränke bergen noch manchen hier anzuschließenden Gegenstand an Marterwerkzeugen, an Äxten und Dolchen, Sporen und Steigbügeln u. a. m. Ein hier mit aufgestellter, zur Aufnahme der Waschschüssel bestimmter Dreifuß — 0,85 cm hoch, ist eine zierliche Arbeit, in den Hauptteilen von 1 cm starkem Quadrateisen, die durch Bände gefestigten Rankenzüge von schwächerem Bandeisen — doch sind erstere, die Bände, wie noch jetzt hier gebräuchlich, nicht aus Eisen, sondern aus Blei umge-

legt und gleich den Rosetten, dem Teller und den Ausläufern vergoldet. (Kunst und Gewerbe, 1885, S. 356.)

Aus päpstlicher Zeit und zwar von 1760, da Clemens XIII., Carlo Rezzonico von Venedig, den Stuhl Petri hütete, stammen eine Anzahl von Flüssigkeitsmassen und Gefäßen in Messingbronze und Kupfer, Foglietten und Pokale, auch Fässer, Barile, für Wein und Öl, mit reichem Wappenschmuck versehen.

Eine gebrochene Stiege führt hier vom Vorraum hinauf nach den obersten Gemächern, die den Erzeugnissen moderner Kunst als Ausstellungsräume dienen, doch gehen wir zurück und betrachten erst noch, was vorn über dem Gang sich befindet, der unten die Sammlung von Gipsabgüssen enthält.

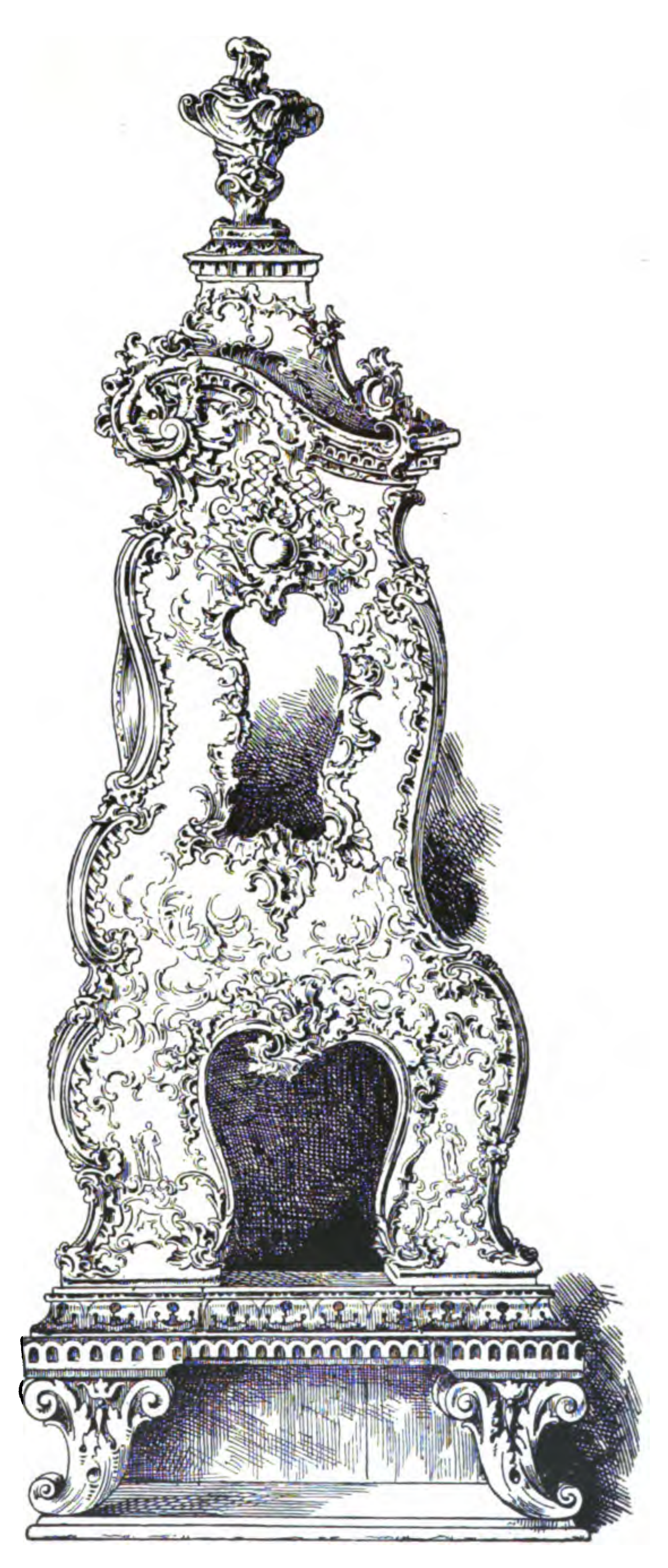
Einige Kopien alter Malereien, so aus der alten Burg von Bracciano (Quattrocento), die heut dem Fürsten Odescalchi gehört, wie aus einem der oberen, verwahrlosten Säle des Palazzo Venezia, die Thaten des Herkules, hängen an der Wand. Im dunklen Gang bergen dann sechs Vetrinen die Stoffsammlung, die Seidenzeuge und Samte, die Brokate, ganze Gewänder, ganze Kostüme in reichster Stickerei, Kelchtücher u. a. m. Der Kollektion Simonetti entstammt ein seltenes Stück, ein Chormantel, eine in roter Seide mit Goldbrokat gewebte arabisch-sicilische Arbeit des 13. Jahrhunderts, durch wunderbare Erhaltung brillirend. Kunst und Gewerbe 1884, Beilage 12).

Die Fensterwand hat jetzt, nur als zeitweilig geliehenen Besitz, die wertvolle Sammlung von Schlüsseln, Schlössern, Beschlägen, Thürklopfern u. s. w. aufgenommen, die der Conte Pace schon im vorigen Jahre zur Ausstellung gesandt hatte. Es sind 37 Kästen voll von jenen Werken der Kleinkunst, vom 13. Jahrhundert angefangen bis aufs 18. Jahrhundert, von überraschender Reichhaltigkeit, ohne gerade Leuchtsterne zu bieten, von den zierlichsten Arbeiten ausgehend bis zu den mächtigsten Stücken, eine vollständige Geschichte der Entwickelung dieser Schließvorrichtungen. Die Ungunst der Aufhängung und des Lichtes lassen eine eingehende Betrachtung kaum zu.

Der Hintergrund birgt noch eine Kanzel, in Nussbaum gearbeitet, mit Schnitzereien, eine gute Arbeit des 17. Jahrhunderts und aus dem Refektorium des Collegio Romano stammend; im halben Achteck gebaut, in den Ecken von Engelshermen gehalten mit jonischen Kapitälen auf den Lockenköpfchen, zeigt das vordere Feld das von Putten gehaltene Wappen der Gesellschaft Jesu, in einer anderen, derben Kartusche steckend und an den Seiten sind Nischen mit Heiligen angeordnet.

Die schon vorher erwähnte moderne Abteilung enthält hauptsächlich die seitens des Ministeriums auf den letzten Ausstellungen als Vorbilder angekauften Stücke, wie die Schenkungen Privater, so Stoffe und Teppiche, in Silber getriebene Schalen und Girandolen etc., irre ich nicht, zum Teil von Calvi, Eisenarbeiten aus der bekannten Fabrik von Franci in Siena, Holzschnitzereien von Guggenheim in Venedig, Majoliken, Glaswaren, auch eine Nachbildung von Castellani des in dessen Besitz befindlichen antiken Bronzesessels.

Die Schule hat weiter hier oben eine Reihe von Arbeiten der Zöglinge zur Betrachtung ausgestellt, der Mal- und Modellirklassen, nicht nur Kopien, sondern auch Kompositionen, die zum Teil recht hübsche und erfreuliche Resultate ergeben haben. Es bliebe, soweit dies an der Schule möglich, nur die Durchführung des Überganges vom theoretischen Unterricht zu größerer praktischer Thätigkeit durch Herstellung praktischer Arbeiten, durch Übernehmen von Aufträgen des Museums resp. der Schule, zu wünschen, wodurch für Lehrende und Lernende gleichviel die Freudigkeit des Schaffens und Studiums geweckt und erhalten würde. Die Sammlung selbst wird, was sie bisher noch nicht gethan, wohl erst eine größere und allgemeinere Anziehungskraft auf das römische Publikum ausüben können, wenn ihr einmal besser gelegene und, vor allem größere Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt werden können. Doch ließe sich vielleicht der Versuch wagen, ob man nicht gerade durch eine mit Hilfe und Herbeiziehung der Schulkräfte leicht zu bewerkstelligende, nach einem sicheren Programme geplanten, etwas künstlerischerern ev. sogar nur provisorischen Ausstattung der einzelnen Räume des kleinen Hauses und der mehr raumgemäßen Aufstellung der Objekte darin ein angenehm wirkendes Ensemble, etwa die wohnliche Behausung eines kleinen Amateurs gestalten könnte, wodurch im besuchenden Publikum sicher mehr der fehlende Sinn für behaglichere Ausstattung im eigenen Hause herangebildet würde und der Nutzen der Sammlung und die Übersichtlichkeit des Vorhandenen noch keineswegs gestört zu werden brauchten.



Ofen im Schlosse zu Detmold. Mitte des 18. Jahrh.



Aus dem Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider.

AUS DEM SCHLOSSE ZU DETMOLD.

VON *A. KISA.*

MIT ABBILDUNGEN.



AS fürstliche Residenzschloss in Detmold, aus dessen Schatzkammer wir vor kurzem die bedeutendsten Stücke mitgeteilt haben, enthält in verschiedenen Gemächern zerstreut noch einige Kunstwerke, die der Erwähnung wert sind. Da sind vor allem die sogenannten Kaiserzimmer, welche neben der bereits an früherer Stelle beschriebenen silbernen Standuhr Augsburger Arbeit Vieux-Lacqueschränkchen japanischen Ursprunges, ein Kabinett mit religiösen Malereien aus Rubensscher Schule und verschiedene kleine altchinesische Speckstein- und Porzellanarbeiten aufweisen. Die Wände schmücken eine Reihe von Gobelins, aus der Pariser Manufaktur Ludwigs XIV. stammend, Teile des bekannten Alexandercyklus nach den Entwürfen Lebruns, der mehrfach — so z. B. in Paris, Wien und Schwerin — vorhanden ist. Um die Teppiche den Wänden anzupassen, sind rechts und links Stücke abgeschnitten, andere hinzugesetzt worden, zu einander gehörige Teile eines Gobelins an verschiedene Wandpartien angeordnet u. s. w. Die Seitenbordüren sind zum Teil aneinander genäht und zur Bekleidung der Fensterwände benützt. Von diesen Willkürlichkeiten abgesehen, ist die Erhaltung, namentlich auch in den Farben, eine gute. Beinahe vollständig — bis auf die Seitenbordüren — ist der große Gobelin mit Alexander im Zelte der Frauen des Darius und die Elefantenschlacht gegen Porus. Rechts von jener ist das Stück des Kampfes um den Sichelwagen, rechts von dieser die Unterredung zwischen Alexander und dem gefangenen Porus angenäht. An den kleineren Wandflächen finden sich Teile von Triumphzügen, die Schlachten von Arbela



Emaillirte Büchse. Detmold.

und Gaugamela und schließlich die Scene, welche macedonische Krieger darstellt, wie sie vor dem Auszuge zur Schlacht die Bildsäule des Herkules umreiten. An der Kaminwand des ersten Gobelinzimmers jedoch hängen zwei nicht in den Alexandercyklus gehörige Gobelins. Es sind dies Teile des berühmten Decius Mus-Cyklus, zu welchem Rubens die Entwürfe geliefert hat. Sechs von diesen bewahrt die Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien, Gruppen galanter Rokokodämchen und Höflinge bilden.

Im sogenannten Roten Salon hat der *Fayenceofen* Aufstellung gefunden, den wir in Abbildung wiedergeben. Derselbe ist etwas unter 3 Meter hoch, in reichem Roccailstile gehalten, kapriziös in der Form, flott und elegant in der Behandlung der plastischen und malerischen Dekoration. Letztere, blau auf weissem Grunde, ist gleichsam eine Weiter-



Gläser aus dem Schlosse zu Detmold.

einen die Münchener Pinakothek. Der eine der vollständig erhaltenen Gobelins zeigt in figurenreicher Scene Decius Mus vor dem Haruspex, das zweite Bild der Serie, der andere das vierte Bild, Decius das Schlachtross besteigend. Diese Stücke, an Farbenpracht mit den jüngeren Lebrunschen, deren Vorbild sie waren, wetteifernd, sind bekanntlich Brüsseler Fabrikat.

Die beiden anstoßenden Zimmer enthalten kleinere Pariser Gobelins aus der Rokokozeit, in Farben und Komposition mangelhaft, aber interessant wegen der phantastischen Gartenarchitekturen, Springbrunnen und Wasserkünste, welche den Hintergrund für spinnung der plastischen Ornamentmotive, untermischt mit kleinen figürlichen Darstellungen, Idyllen und mythologischen Gestalten. Der Ofen ist aus elf Stücken verschiedener Größe und Form zusammengesetzt; so bildet z. B. die Vase samt Sockel ein Stück, dann die dachartige Bekrönung mit der Simsvolute, der Teil von da an bis zu der Kartusche, und der Fuß mit der darüber liegenden Platte ist einem holländischen Fayenceofen des 17. Jahrhunderts entnommen und erst bei der Neuaufstellung im Detmolder Schlosse hinzugekommen. Ursprünglich befand sich der Ofen im Schlosse zu Lemgo.

Erwähnenswert sind ferner zwei *emaillirte Gläser*,



Leinendamast-Decken. XVIII. Jahrh.

Aus E. Kumsch, Leinendamast-Muster des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Verlag von Stengel & Markert, Dresden.

(Vergl. unsern Artikel in heutiger Nummer.)

deutsche Arbeiten des 16. Jahrhunderts, beide in cylindrischer Humpenform ohne Deckel, 31 cm. hoch, mit figürlichem Dekor. Der eine zeigt sechs Figuren von Hochzeitstänzern und Musikanten in den reichen Kostümen der Zeit, in welcher der „Hosenteufel" zu spuken begann; darüber ein Band von aufgelegtem Blattgolde mit Schuppenornament und weißemaillirten Perlenreihen, darunter ein Fries von Laubwerk und vierblättrigen Rosen. Die Farben sind frisch, die Zeichnung lebendig und ziemlich richtig, im Charakter den Kleinmeistern entsprechend. Der andere Humpen zeigt das auch auf Thon- und Zinngefäßen dieser Zeit sehr beliebte Motiv der Lebensalter, beginnend vom zehnten Jahre und schließend mit dem hundertsten. Farbe und Zeichnung tragen denselben Typus, wie beim vorigen Stücke. Zwischen beiden Humpen ist eins von zwei gleichartigen *Flügelgläsern* abgebildet, deutschen (Kölner?) Nachbildungen venezianischer Muster aus dem 17. Jahrhundert. Die Höhe beider Gläser beträgt 27 cm. Die Gravirung zeigt eine Hirschjagd, umrahmt von naturalistischen Pflanzenmotiven.

BÜCHERSCHAU.

E. Kumsch, Leinendamastmuster des 17. und 18. Jahrhunderts. 25 Tafeln Lichtdruck mit 148 Mustern, ausgeführt von Stengel & Markert. Dresden 1890. Preis M. 40.

Von der bekannten Kunstanstalt für Lichtdruck und Verlagsbuchhandlung von Stengel & Markert werden seit einer Reihe von Jahren die Schätze der Textilabteilung aus dem Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden veröffentlicht.

Es erschienen bisher, herausgegeben von dem Vorstande dieser Abteilung dem Bibliothekar E. Kumsch und ausgewählt unter Mitwirkung der Fachlehrer für Musterzeichnen an der Kunstgewerbeschule zu Dresden, der Professoren Eckert und Rade, 3 Serien. Neuerdings erschien eine neue Abteilung: *Leinendamastmuster*, worin zum erstenmal Material veröffentlicht wird, das durch seine Einfarbigkeit der photographischen Wiedergabe erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzt hat. Schon bei den Stoffmustern war dies teilweise der Fall und kann dieser Übelstand nur dadurch gehoben werden, dass die Platten, wo nötig, von Musterzeichnern vom Fach retuschirt wurden. Das neue Werk bietet zum Teil ganz eigenartige, bisher noch unbekannte Musterungen, namentlich aber, was vielen Zeichnern von großem Werte sein wird, eine reiche Auswahl von Bordüren und Ecklösungen. Die Tafeln geben Muster von Leinendamasten, welche größtenteils aus alten Dresdener Familien stammen, und sonach nicht in die Hände von Antiquaren gekommen sind. Im allgemeinen werden die Originale also als sächsisches Fabrikat gelten können, da ja in der sächsischen Lausitz schon seit sehr früher Zeit Leinenweberei betrieben wurde.

Infolge wiederholter Überschwemmungen wanderten bereits im Jahre 1250 Tuchmacher und Leinenweber aus Flamand in Sachsen, Brandenburg und Schlesien ein. In Zittauer Urkunden werden 1390 Leinenweber erwähnt. In Groß-Schönau, das noch heute den Mittelpunkt für die Damastweberei der sächsischen Lausitz bildet, wurde nach der Chronik des Ortes bereits im 16. Jahrhundert ebenfalls Leinenweberei betrieben. „Seit der Regierung Churfürst Johann Georg II. (1656—1680) hat sich allda die gezogene (das bedeutet Muster-) Weberei dergestalt fortgepflanzt, dass selbige verdient, beschrieben zu werden." 1725 schreibt der Rat von Zittau (Groß-Schönau gehörte der Stadt Zittau) an den Oberamtshauptmann zu Budissin (Bautzen), dass „Anno 1666 als eine noch nie im Lande gewesene Fabric durch 2 Zwillichtweber, die Gebrüder Lange, die Niederländische Damast-Würckerey glücklich hereingebracht und in Groß-Schönau etablirt worden sei." (Zimmermann, Geschichte des schlesischen Leinengewerbes.) Diese Kunst wurde wiederholt durch Gesetze vor Weiterverbreitung geschützt, außerdem erhielten die Weber noch verschiedene Privilegien. Durch Vertreibung der Hugenotten (1684), unter denen sich eine große Anzahl geschickter Leinenweber befand, trat im Bezuge der Leinenwaren insofern ein vollständiger Umschlag ein, als Italien, England und Spanien ihren Bedarf nicht mehr in Frankreich decken konnten, sondern auf die Zittauer Industrie angewiesen waren. Außer Zittau und Groß-Schönau

werden ferner Stolpen und dasige Gegend, Eibau, Ebersbach, Friedersdorf, Oybin, Haynewalde als sächsische Fabrikorte für Damastweberei erwähnt, ebenso die preußischen Orte Landeshut, Schmiedeberg (1744) und das österreichische Warnsdorf etc. Nach diesen Orten waren trotz des Verbotes ab und zu sächsische Weber ausgewandert. In Dresden wurde 1576 die Weberinnung gezwungen, einen Leinenweber aufzunehmen, „weil er die arth uf damaschken zu wircken erstlich gegen Dressden brachte, welches kein meister bisshero doselbst ins Werck richten können.“

Bei einigen Objekten mit kurfürstlich sächsischen Monogrammen ist ohne weiteres anzunehmen, dass sie sächsischer Fabrikation sind. Dem größten Teile der übrigen Damaste ist, da sie mit diesen gleichartig im Muster sind, dieselbe Herkunft zuzuschreiben. Zur weiteren Begründung des sächsischen Ursprungs dient ferner der Umstand, dass eine der vielen Patronen, welche das Königl. Kunstgewerbemuseum aus Groß-Schönau erworben hat, genau mit einem gegebenen Muster übereinstimmt.

Die auf den Damasten angegebenen Jahreszahlen können im allgemeinen als genau für die Entstehung der Muster nicht gelten. Die Herstellung derselben im Webstuhl war früher weitaus zeitraubender, also kostspieliger als heute. Deshalb wurden sie Jahrzehnte hindurch gewebt, so lange, bis sie — veraltet erschienen. So erheben die Groß-Schönauer Weber bereits im Jahre 1746 die Klage, der Artikel könne kein Erwerbszweig werden, da die Muster das Lager nicht vertrügen und zu schnell veralteten. Aus der kostspieligen Einrichtung erklärt sich die augenscheinliche, weil ungenügende Abänderung mancher Muster. Z. B. wurde bei einzelnen der ursprüngliche, rapportirende Grund teilweise durch die Wappen ersetzt.

Häufig wurden auch Bordüren, die für „auf Spitz“ gezeichnet sind, nur einfach gewebt, wenn dies die gewünschte Tuchbreite nicht anders gestattete. Die Muster erscheinen in diesem Falle unvollendet (in der Bordüre zur Hälfte, in der Ecke nur zum Viertel).

Durch seinen umfangreichen Inhalt eignet sich das Werk — und sei ihnen warm empfohlen — nicht bloß für Weber- und Musterzeichnenschulen, sondern für Textilfabriken überhaupt, für Tapeten- und Linoleum-, Tischdecken- und Teppichfabriken. Wir fügen diesem Hefte eine Tafel — die Hälfte einer Tafel in Originalgröße — bei, welche eine deutliche Vorstellung von der trefflichen Wiedergabe der schönen Muster geben wird.

Alois Riegl. *Altorientalische Teppiche.* Leipzig, T. O. Weigel, 1891. 8°. 214 Seiten mit 36 Abbildungen.

Die jetzt in Wien eröffnete Ausstellung orientalischer Teppiche wird das allgemeine Interesse, welches diese Erzeugnisse des Orients in unserer Zeit erregen, noch in erheblichem Maße steigern und der Unterzeichnete möchte nicht unterlassen, beim Beginne derselben auf das sehr verdienstliche vor kurzem erschienene Werk von *Alois Riegl* hinzuweisen, welcher auch bei den Arbeiten der Ausstellung speziell beteiligt ist und gewiss in der Lage sein wird, aus dem dort gewonnenen Material seine bisher uns gebotenen Studien noch zu erweitern.

Die Stellung des orientalischen Teppichs im Haushalt der europäischen Völker ist ein oft erörtertes Thema. Wir wissen, wie seit dem Altertum her das Abendland den Schmuck vornehmlich des Fußbodens dem Orient verdankt von den „Babylonischen“ Teppichen der Griechen und Römer bis zu den „Sarazenischen“ des Mittelalters, den „Smyrna“ der Holländer und den „Persern“ wie sie bei uns heißen. Alles das sind Gattungsnamen, welche uns eine ungefähre, aber keine bestimmte Auffassung von der Provenienz geben. Man hat sich früher wenig oder gar nicht darum gekümmert, woher das einzelne Stück kam, wenn der Handel es nur lieferte. Erst unsere historisch geschulte Zeit hat die Frage nach der Herkunft der Ware aufgeworfen, steht aber schon den neueren, noch weit mehr aber den älteren Stücken gegenüber vor schwer beantwortbaren Problemen.

Unter den vielen uns erhaltenen Teppichen die bis in das 14. Jahrhundert zurückreichen (Riegl will allerdings nur bis in das 15. Jahrhundert) trägt keiner eine Inschrift oder sonstiges Wahrzeichen das eine feste Datirung erlaubte. Man ist also zu einem Indizienbeweis genötigt, für welchen die uns wenig bekannten und meist unsicher datirten orientalischen Bauten mit ihren Ornamenten nur einen unvollkommenen Anhalt bieten. Einen gewissen Leitfaden giebt das Vorkommen orientalischer Teppiche auf datirten abendländischen Kunstwerken. Aus diesen heraus ist es dem Unterzeichneten möglich gewesen (Altorientalische Teppiche, Berlin 1877), gewisse Gruppen festzustellen, welche im 15. u. 16. Jahrhundert in Europa im Gebrauche waren. Die des 17. und 18. ergeben sich aus den zahlreichen Bildern der Niederländer und Franzosen ohne Schwierigkeit.

Die wichtigste Erweiterung unserer Kenntnisse gab uns *Karabacek* in seinem Werke „die persische Nadelmalerei Susandschird“ (Wien 1881). Hier wurde zum ersten Male aus den orientalischen Quellen geschöpft. Was wir durch Karabacek erfahren, wird auf lange hinaus der Grundstock unserer Kenntnisse auf diesem Gebiet bleiben.

Was uns aber noch fehlt, ist eine wirkliche Geschichte der Teppichweberei des Orients. Auch Riegl hat sich wohl gehütet, sein Buch als „Geschichte“ zu bezeichnen. Wenn er nicht auf die Knappheit des Titels Wert gelegt hätte, würde er das Buch als „Studien zur Geschichte der Teppiche“ bezeichnen haben müssen.

Jetzt könnte ein Leser, der eine durchgreifende Belehrung erwartet, enttäuscht sein. Dagegen wird das Verdienst Riegls, eine Reihe wichtiger Fragen eingehend behandelt zu haben, unbestritten bleiben. Ich möchte nicht auf einzelne Abweichungen meiner Meinung von denen des Verfassers eingehen; nur ein Missverständniss in der Einleitung möchte ich rektifiziren. Riegl nimmt an, dass in England unterschieden werde zwischen *hanging* Wandteppich, *carpet* Fußteppich, *rug* Möbelteppich. Der rug ist aber bei den Engländern jeder „kleine Teppich“, etwa was wir ein „Teppichstück“ nennen, also der Teppich vor dem Bett, vor dem Kamin gleichviel in welcher Technik. Die Schlüsse über verschiedene Technik zwischen rug und carpet, welche Riegl aus den Erklärungen englischer Autoren gezogen hat, sind also nicht haltbar.

Riegl behandelt zunächst die Wandteppiche deren (gobelinartige) Wirkerei sich scharf von den dicken geknüpften Fußbodenteppichen absetzt. Riegl verfolgt diese Technik durch das Altertum bis in die Gegenwart und bringt sehr schätzbares Material über den Betrieb in den slavischen Ländern, auch in Italien und Skandinavien, wo diese Stücke im Hausfleiß (nach Riegl wohl zu unterscheiden von der Hausindustrie) hergestellt werden. Bei dem schnellen Verschwinden aller solcher Techniken im modernen Verkehr ist die Fixirung des jetzigen Bestandes durch Riegl besonders dankenswert.

Das Kapitel über die Knüpfteppiche bringt anschauliche Darstellungen der Technik, behandelt aber vorzugsweise die Frage, wie sich aus den Mustern ein ethnographischer Charakter der Ware erkennen lässt. Die ältere Meinung, dass die Perser und Indier (Arier), ein organisches, dem Pflanzenreich entlehntes Ornament begünstigt haben, die Araber (Semiten) dagegen ein geometrisches, will Riegl nicht gelten lassen. Er sucht vor allem zu beweisen, dass wir von den Teppichen *vor* der Zeit des römischen Verfalles überhaupt keine genügende Vorstellung haben, dass aber in spätrömischer Zeit sich eine durchgreifende allgemeine Formensprache gebildet und alles, was man sonst als abendländisch oder morgenländisch bezeichnen konnte, derart vermischt habe, dass man die einzelnen Fäden nicht mehr verfolgen könne. Vom kaspischen Meere bis zum Belt stehe alles technisch und formell unter dem Banne der spätrömischen Antike. Ich bin nun der Ansicht, dass Riegl in der an sich richtigen Erkenntnis von dem starken Einfluss der Antike, auch nach Asien hinein, viel zu weit geht, wenn er in der Sassanidischen Zeit das orientalische Element so gering anschlägt. Nach meiner Ansicht, die durch Riegl nicht wesentlich modifizirt ist, bleibt die Wahrnehmung bestehen, dass ebenso, wie die Parther sich politisch nie völlig von Rom haben unterjochen lassen, so auch die römischen Kunstformen nur in höfische Kreise, vornehmlich der Arsaciden, Eintritt gefunden haben. Daneben blieb, wie ich annehme, das altorientalische Element im Volkstum lebendig und wurde von dem nationalen Fürstenhause der Sassaniden wieder zur Staatskunst erhoben. Das sind aber Punkte, die im einzelnen ausgefochten werden müssen.

Riegl giebt im Zusammenhang mit diesen Fragen sein sehr interessantes Studienmaterial über orientalisches Ornament, welches sich möglichst an datirbare Bauten und Manuskripte anlehnt. Diese Arbeiten gehen in ihrer Tendenz über das Gebiet der Teppichweberei hinaus und werden von allen beachtet werden müssen, welche sich mit diesen Kunstperioden beschäftigen.

Eine weitere Studie ist dem Susandshird-Teppich von Karabacek gewidmet. Riegl erkennt deutlich, dass Karabaceks Hypothese, wonach der Teppich in das 14. Jahrhundert fest datirbar sei, mit vielen Wahrnehmungen unvereinbar sei, glaubt aber zunächst, die Datirung als sicher annehmen zu müssen. Nach Abschluss des Kapitels erhält er die Notiz über eine Reihe verwandter Arbeiten in Chinesisch-Turkestan, welche die Datirung von Karabacek vollends unhaltbar machen.

Das Schlusskapitel giebt eine sehr lehrreiche Zusammenstellung über die Knüpfteppiche im Abendlande. Die Periode des Mittelalters und des Renaissance wird nur gestreift, spezieller behandelt werden die sogenannten polnischen Teppiche. Ich möchte hierbei bemerken, dass Riegl in freundlicher Weise auf meine in das Jahr 1878 zurückreichenden

Beobachtungen über diese Stücke etwas fester gebaut hat, als ich es selbst wagen würde. Ich hoffe, dass über diese eigentümliche Gruppe die Wiener Ausstellung weiteres Licht verbreiten wird.

Riegls Buch bezeichnet nur eine Etappe auf dem Wege zu unserer Kenntnis der orientalischen Teppiche, aber jedenfalls eine sehr schätzbare, welcher jedermann dankbar verpflichtet sein wird, welcher sich mit den einschlagenden Fragen beschäftigt. *JULIUS LESSING.*

LITTERARISCHE NOTIZEN.

P. — *München.* Das *Bayerische Nationalmuseum* beginnt nunmehr wissenschaftlich bearbeitete Kataloge herauszugeben. Dieselben sollen 16 Bände (inkl. 3 Bände Bibliothek und graphische Abteilung) umfassen und in zehn bis zwölf Jahren vollendet vorliegen. Mit Recht betont Direktor v. Riehl in der Vorrede, dass nach Abschluss dieses Katalogwerks erst die künstlerische und wissenschaftliche Welt inne werden wird „welche Schätze in dieser großartigen Stiftung König Max II. zu heben sind und hier jetzt noch vielfach ungehoben lagen.“ Der Einteilung des Bayerischen Nationalmuseums in eine kulturgeschichtliche und eine „Fachsammlung“ müssen auch die Kataloge Rechnung tragen: dass sich dabei manche Unzuträglichkeiten ergeben und noch mehr ergeben werden, liegt auf der Hand. Sie sind, soweit nach den ersten Band zu urteilen ist, mit Verständnis überwunden: man hat die Waffen ausgeschlossen, um sie später in dem Katalog der Waffen und Trachten zu behandeln, hätte dann aber auch die Verweise auf die Textilien weglassen können. Der erste vorliegende Band, in der Reihe der fünfte, umfasst die *Romanischen* Altertümer, bearbeitet von Dr. *Hugo Graf.* Er ist durchaus mit Sachkenntnis so gearbeitet, wie man es heute von dem Katalog einer so hervorragenden Sammlung erwarten muss. Enthält dieselbe doch nicht weniger als 387 Nummern an Originalen (ohne Waffen und Textilien) und 352 Nachbildungen; es dürfte kaum ein Museum geben, das eines ähnlichen Besitzes an romanischen Kunstdenkmälern sich erfreut. Dabei ist der Verfasser in den trefflichen und klaren Beschreibungen den Nachbildungen fast in gleicher Weise gerecht geworden, wie den Originalen, so dass hier wirklich ein außerordentlich brauchbares Nachschlagebuch gewonnen ist. Die Beschreibungen unterstützen eine Anzahl Lichtdrucktafeln, auf denen 112 Gegenstände abgebildet sind. Die Abbildungen sind klein, aber außerordentlich scharf, so dass sie selbst für Einzelheiten selten versagen. Dieses sehr löbliche Beginnen wird hoffentlich in den folgenden Bänden noch weiter ausgedehnt: selbst die beste Beschreibung vermag in den meisten Fällen auch nicht annähernd eine gleich gute Vorstellung von einem Objekt zu geben, wie eine selbst kleine Abbildung. Richtig wäre ja, *jedes* Stück abzubilden; das wird freilich nicht immer so gehen, wie bei dem Katalog der christlichen Bildwerke des Berliner Museums; aber bei Katalogen so wichtiger und kostbarer Sammlungen wie der vorliegende, kann es ja auf den Preis nicht ankommen. Auf Einzelheiten näher einzugehen ist hier nicht der Ort; auch sind die Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums hinreichend bekannt, so dass jedermann, der sich ernstlich mit den Sachen beschäftigt — und nur für solche ist der Katalog berechnet — weiß, was er zu finden hat. Die Einschiebung der Gruppe „spätbyzantinische, russische und neugriechische Werke“ scheint uns ganz zweckmäßig: sie ist wohl aus der Praxis entstanden, da in den Museen diese schwer einfügbaren Objekte gewöhnlich bei den mittelalterlichen Arbeiten placirt werden. — Mit Dank nehmen wir diesen ersten Katalog hin und hoffen auf eine nicht allzu langsame Folge der weiteren Bände.

P. — Unsere Kenntnis der Emaillirkunst der Byzantiner ruhte bis vor kurzem auf schwachen Füßen. Die Seltenheit der Objekte, ihre Unzugänglichkeit — die Mehrzahl der erhaltenen Stücke befindet sich in Rußland — und die wenigen Handhaben zu sicheren historischen Resultaten zu gelangen, mag schuld daran sein, dass nur wenige sich ernstlich mit der Frage beschäftigt haben. Nunmehr liegt eine abschließende Arbeit vor von dem früh verstorbenen Pfarrer *Johannes Schulz* in Aachen, von seinem Gönner, dem kaiserlich russischen Staatsrat *A. v. Swenigorodskoi* nach Schulz' Tode in prächtiger Weise herausgegeben. Auf Grund jahrelanger Studien, praktischer im Atelier angestellter technischer Versuche, eingehender Benutzung der einschlägigen, meist russischen Litteratur, hat Schulz, die Technik, Herkunft, Geschichte des byzantinischen Emails endgültig festgestellt, so dass späteren Forschern auf diesem Gebiet kaum etwa zu thun übrig bleibt. Als wichtigste Resultate seiner Arbeit seien hervorgehoben: Die Byzantiner emaillirten nur auf Gold, *nie* auf einem anderen Material; die Emaillirkunst war kein Monopol des Hofes, ihre Blütezeit fällt in die Zeit von 850 bis 1000 n. Chr. Dagegen scheint mir der Beweis, dass sich die Kunst vollständig in Byzanz entwickelt habe, nicht erbracht. Zu dem heutigen Bestand des byzantinischen Zellenschmelzes würde jetzt nachzutragen sein eine kleine tragbare Kapsel, zur Aufnahme einer Kreuzreliquie bestimmt mit Schiebedeckel, an den Rändern mit den Halbfiguren von Heiligen, in der Mitte mit einer Crucifixusgruppe geziert, alle Figuren auf prachtvollem smaragdgrünem Grund, also aus der spätesten Zeit stammend. Dieselbe ist vor kurzem in den Besitz des Baron Albert von Oppenheim in Köln übergegangen. Sodann eine runde Platte mit Darstellung eines Heiligen, bunt auf Goldgrund im Besitz des Prinzen Friedrich Leopold von Preußen, ausgestellt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Die dem Heft beigegebenen sehr guten und scharfen 22 Litteraturtafeln geben die byzantinischen Emaillen der Sammlung des Herrn von Swenigorodskoi wieder, dem für die kostbare Gabe der wärmste Dank aller, besonders auch der durch die Munificenz des Besitzers mit einem Exemplar bedachten Kunstfreunde gebührt.

P. — Wenn technische Werke eigentlich von der Besprechung im Kunstgewerbeblatt ausgeschlossen sind, so müssen wir mit einem Buche eine Ausnahme machen, das für das Kunsthandwerk von großer Bedeutung werden kann:

Georg Buchner, Die Metallfärbung und deren Ausführung, mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Metallfärbung. (Berlin, S. Fischer. 1891. 8. geb. 5,50.). Über Metallfärbung existirt bisher kein Buch, sagt der Verfasser; wir müssen sagen: leider. Denn die Bedeutung der Metallfärbung für die Kunstindustrie besonders wird jedem sofort klar, der die Höhe französischer Leistungen auf diesem Gebiet mit denen Deutschlands vergleicht. In Frankreich ist die Färbung der Bronze z. B. nächst der Ciselirung die Hauptsache, in Deutschland völlig Nebensache, wie der Verfasser an einem drastischen Beispiel darlegt. Das vorliegende Buch fasst die Metallfärbung im weitesten Sinne auf, und sind außer der eingehendst behandelten „chemischen Metallfärbung“ auch die „galvanische“ und „mechanische“ Metallfärbung berücksichtigt worden. Außer den auf chemischer Veränderung der Oberfläche beruhenden Metallfärbungen, sind auch alle, lediglich als Färbung zu betrachtenden, farbigen Metallüberzüge, welche durch die sog. Eintauch-, Kontakt- und Ansiedeverfahren erzeugt werden, aufgenommen. Alle als brauchbar befundenen, bis heute bekannt gewordenen Methoden zur Färbung der Metalle sind beschrieben, und konnte der Verfasser einige neue von ihm selbst angegebene Färbungsmethoden einfügen. Der *allgemeine Teil* des Buches beschäftigt sich mit dem Färben der Metalle überhaupt, dem Wesen und Zweck der Metallfärbung, der Geschichte und der verschiedenen Art der Metallfärbung, ferner der Vorbereitung der Metalle zum Färben, der Behandlung der gefärbten Metallgegenstände, sowie der Gesichtspunkte, welche bei der Wahl einer Färbung vom künstlerischen Standpunkte aus in Betracht kommen müssen. Der *spezielle Teil lehrt* die verschiedenen zahlreichen Methoden kennen. Durch eine leichtfassliche Darstellung und *genaue Angaben* der zum Gelingen der Arbeit notwendigen Beobachtungsmaßregeln, sowie durch ein ausführliches Sachregister hat der Autor allen Anforderungen der Praxis Rechnung getragen.

Julius Hoch, Katechismus der Projektionslehre mit einem Anhang, enthaltend die Elemente der Perspektive. (Mit 100 Abbildungen. 132 S. kl. 8. Leipzig, J. J. Weber. 1891. 2 M.) In Frag- und Antwortform giebt ein kleines Werk Aufschluss über die praktisch wichtigen Vorkommnisse aus dem Gebiete des projektiven Zeichnens. Es handelt sich dabei weniger darum, ein neues Lehrbuch zu schaffen, als dem Handwerker Gelegenheit zum Nachschlagen und zum Auffrischen des zufällig Vergessenen zu geben. In diesem Sinne reiht sich die Nr. 130 der bekannten Weberschen Katechismen würdig der Zahl der übrigen an.

F. S.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Karlsruhe. Der *badische Kunstgewerbeverein* hielt am 18. März eine Monatsversammlung ab, in welcher Herr *J. Schober*, Inhaber der Hofkunstanstalt für Lichtdruck, über die Erfindung der Photographie und der mit derselben verwandten Verfahren sprach. Nach der Einleitung — die Geschichte der Photographie behandelnd — ging der Redner auf die Erfindung der Photographie selbst und deren stufenweise Entwickelung über. Im 16. Jahrhundert erfand der Physiker Porta die Camera obscura, den Hauptbestandteil des photographischen Apparates. 1727 entdeckte Schulze die Lichtempfindlichkeit der Silbersalze, die heute noch in Verwendung sind. 1782 fand Hagemann die Lichtempfindlichkeit der Harze, Vauquelin 1798 die der chromsauren Salze. Die beiden Forscher Wedgewood und Davy erzeugten 1802 die ersten Lichtbilder auf mit Chlorsilber getränktem Papier, ohne dieselben jedoch fixiren zu können. Erst 1819 entdeckte Herschel im unterschwefligsauren Natron das Fixirungsmittel. Joseph Niépce war der erste, dem es gelang, den Bildern Haltbarkeit zu verleihen. Daguerre erstrebte das gleiche Ziel, jedoch ohne Erfolg. Er verband sich darauf mit Niépce und legte, nach dessen Tode, endlich 1833 der Pariser Akademie die ersten Proben seiner Lichtbilder vor. Fox Talbot löste die gleiche Aufgabe, jedoch in anderer Weise; auch erfand er das lichtempfindliche Papier. Niépce de St. Victor verwendete zuerst Glasplatten und erzielte dadurch eine besondere Zartheit seiner Bilder. Inzwischen wurde die Schießbaumwolle und mit ihr das daraus hergestellte Collodium entdeckt. Die Objektive wurden immer mehr verbessert. 1854 entdeckte Poitevin den Kohlen- oder Pigmentdruck, der den Grund zum Lichtdruck legte. Zu gleicher Zeit wurde die Photolithographie durch Poitevin erfunden. Mit der Erfindung des Woodbury- oder Reliefdruckes wurde der Grund zur Heliogravüre gelegt. 1871 veröffentlichte Dr. Maddox das von ihm entdeckte Trockenplattenverfahren. 1873 erfand Dr. Vogel in Berlin die farbenempfindliche oder orthochromatische Photographie und in neuerer Zeit ist es in Paris sogar gelungen, photographische Platten in den natürlichen Farben herzustellen. Zum Schlusse des geschichtlichen Teiles seines Vortrages sprach der Redner der großherzogl. Regierung wärmsten Dank aus für das Interesse und die Förderung der Photographie, das durch Errichtung eines Lehrstuhles für Photographie an der hiesigen technischen Hochschule seinen Ausdruck fand. Zum Schlusse gab der Redner einen Überblick über die verschiedenen Druckverfahren: Photolithographie, Zinkographie und Autotypie, Kohlendruck, Lichtdruck, Woodburydruck. Heliogravüre, Aubeldruck, Leimtypie und Kupferlichtdruck. Etwa 400 ausgestellte Blätter brachten die Wirkung der genannten Verfahren zur Anschauung.

Rd. *Köln. Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums.* Den Grundstock der Sammlung des städtischen Kunstgewerbemuseums bilden, wie dies früher an dieser Stelle mitgeteilt, eine größere Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände, welche aus dem Wallraf-Richartz-Museum dem neuen Institute überwiesen wurden. Auf demselben Wege gelangte das Museum in den Besitz einer aus dem Wallrafschen Nachlass stammenden Ornamentstichsammlung, welche im verflossenen Jahre durch Herrn Dr. v. Ubisch, dem die Leipziger Ornamentstichsammlung ihre musterhafte Ordnung und einen trefflichen Katalog verdankt, geordnet und inventarisirt wurde. Herr v. Ubisch giebt über diese Kollektion in Nr. 10 der „Chronik für vervielfältigende Kunst“ einige kurze Mitteilungen, denen wir folgendes entnehmen. Die Existenz der Sammlung war bisher völlig unbekannt: in wüstem Durch-

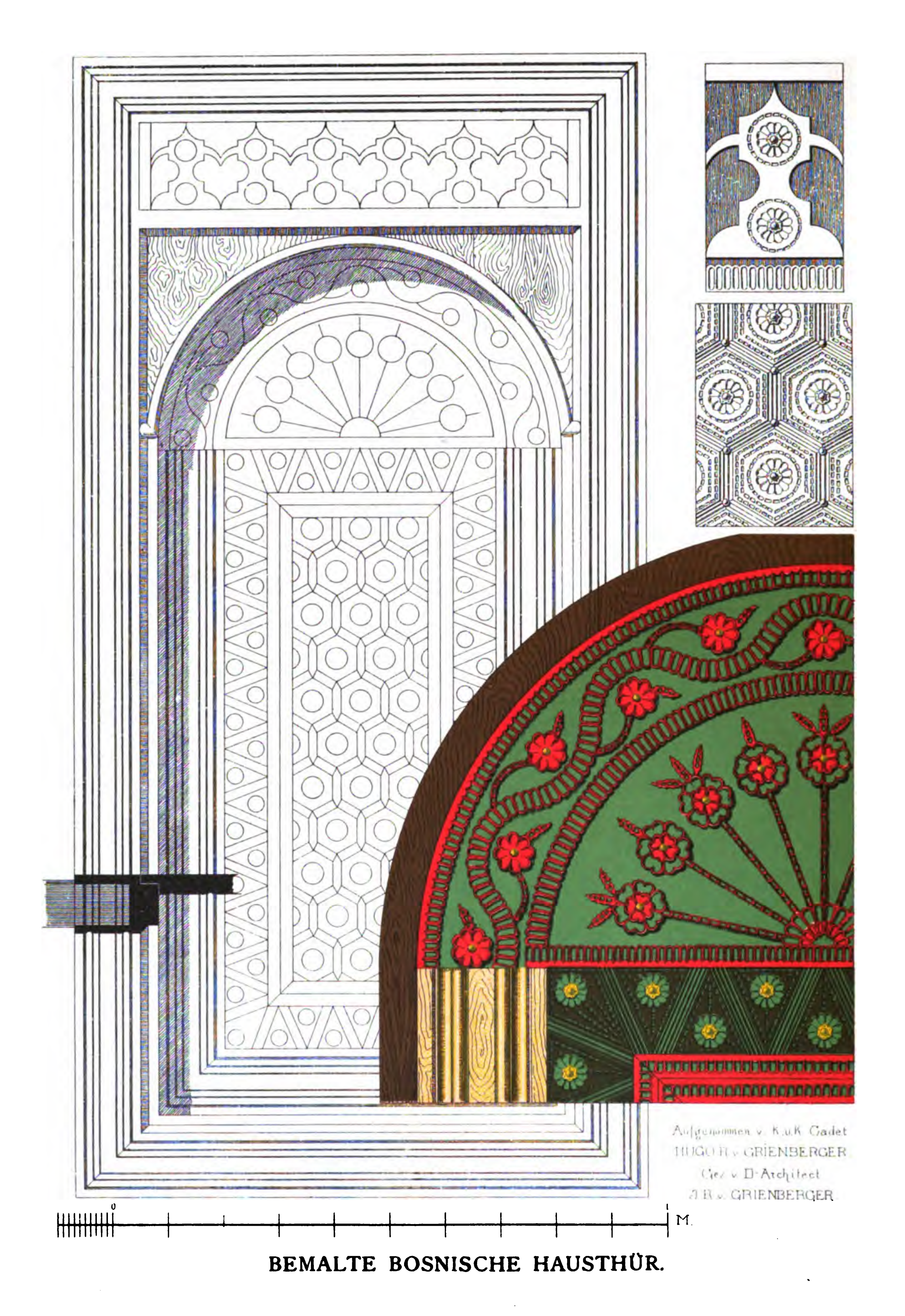
einander lagen die Blätter, verstaubt und verschmutzt, seit Jahrzehnten da — ein Schatz, der, richtig verwaltet und nutzbar gemacht, schon reiche Zinsen getragen hätte. Nach der Zahl der Blätter unter deutschen Sammlungen etwa die vierte Stelle einnehmend, hat diese Sammlung aber allen anderen gegenüber den großen Vorteil, dass sie nicht, wie jene, in neuester Zeit auf Grund des augenblicklichen Angebotes auf dem Kunstmarkte entstanden ist. Zu einer Zeit zusammengebracht, in der noch alles vorhanden war, zeigt die Sammlung vielmehr deutlich das Gepräge ihres feinen, für die Erhaltung kölnischer Kunstwerke so verdienstvollen Stifters. Jenes Mittelgut, das so manche andere Sammlung beschwert, fehlt hier, während vieles vorhanden ist, was größere Sammlungen entbehren. Von den gotischen Blättern abgesehen, welche zum Teile als Unica von größtem kunstgeschichtlichen und materiellen Werte sind, fehlen selbst in den großen Pariser Staatssammlungen die hier vorhandenen Blätter des Jackson, Gautier-Dagoty, van Tielt und anderer. Französische Meister von dem Range eines Jean Vauquer und Jean-Baptiste Monoyer sind, wie es scheint, mit ganz neuen Werken vertreten. Das Kartuschenwerk des Peretti findet sich hier in einem bis dahin wohl kaum angetroffenen Umfange. Jean-Bernard Toro, dessen Werke in Deutschland noch lange nicht genügend geschätzt werden, ist nahezu vollständig und in herrlichen Abdrücken vertreten; das Kunstgewerbemuseum könnte sich durch die Veröffentlichung einer guten Reproduktion dieses fruchtbaren, insbesondere für Goldschmiede und Ciseleure höchst wertvollen Meisters, den Dank vieler Kunsthandwerker erwerben. Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um über den Wert dieser Sammlung zu orientiren. Dass eine Ornamentstichsammlung von circa 10000 Blatt auch Lücken hat, liegt auf der Hand; es ist aber zu hoffen, dass dieselben noch ausgefüllt werden können, wozu es gerade noch Zeit ist. Vieles wird sich in Kölner städtischen Sammlungen selbst noch zusammenfinden. Besitzt doch die trefflich verwaltete, städtische Bibliothek allein eine große Anzahl von Klebebänden, welche der Vereinigung mit der Sammlung harren. Eine oberflächliche Besichtigung dieser Bände giebt einen Begriff von dem früheren Reichtum der „felix Colonia", andererseits aber auch davon, wie die Stadt im Anfange dieses Jahrhunderts unter der französischen Herrschaft gelitten hat. Jene Bände, damals als Kriegsbeute nach Paris gebracht, sind dort vor der erzwungenen Rückgabe in unglaublicher Weise beraubt worden. Man muss diese durch die Schere verstümmelten Blätter sehen, um es zu glauben. Freuen wir uns indes des Erhaltenen und hoffen wir, dass der ganze reiche Besitz in naher Zukunft an richtiger Stelle vereinigt und dem Kunstgewerbe dienstbar gemacht werde.

Emaille auf Eisen. Schon seit langer Zeit versuchte man, jedoch immer vergebens, Emaille auf Eisen anzubringen; endlich gelang dies nach vieler Mühe dem Eisenwerke Gaggenau im Schutterthale in Baden. Diese Erfindung wird nun ausgenutzt, und so fabrizirt dies Werk an Stelle von Thonfliesen und Majolikamalereien das „Email auf Eisen", welches sich vermöge der Dauerhaftigkeit, der Befestigung, der Gleichmäßigkeit der einzelnen Platten durch Unzerbrechlichkeit auszeichnet und behufs seiner richtigen künstlerischen Behandlung vielseitige Verwendung und Verwertung in den verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes findet und später noch mehr als jetzt finden wird. — Die künstlerisch entworfenen Muster werden in der Weise hergestellt, dass durch ein Umdruckverfahren (ähnlich wie bei den Abziehbildern) die Zeichnung in ziemlich scharfen Umrissen auf die rohe emaillirte Fläche übertragen wird, worauf die Fläche mit Farbe ausgefüllt und das Ganze gebrannt wird. Die farbigen Platten werden nur von 25prozentiger Schwefelsäure angegriffen und widerstehen den stärksten Temperaturdifferenzen. Dabei ist das Emaille so elastisch, dass es selbst eine sehr starke Biegung der Platte verträgt, ohne Risse zu bekommen. Versuche, bei welchen die Platten bis zu 60 Grad erwärmt und dann in Eiswasser geworfen wurden, haben günstige Ergebnisse geliefert. Den Thonfliesen gegenüber haben diese Platten den Vorzug größerer Gleichmäßigkeit, so dass das mühsame und kostspielige Nachschleifen wegfällt. Dazu kommt die Dünne der Platten, welche eine Raumersparnis zur Folge hat, sowie endlich auch noch die Leichtigkeit derselben, wodurch die Möglichkeit geboten wird, sie als Füllungen in einen Falz einlegen zu können. Vor allem sind diese Platten, welche in den verschiedensten Größen und Formen (rund, vier-, sechs- und achteckig), ferner in den verschiedensten, brillantesten Mustern und Farben hergestellt, auf Lager gehalten, doch auch auf Bestellung und nach besonderen Maßen resp. Zeichnungen angefertigt werden, geeignet, als Füllungen und Verzierungen an Möbeln, Wandbekleidungen, Plafonds und Tischplatten, namentlich aber als Servirbretter u. s. w. zu dienen. Auch können sie zur Bekleidung von äußeren Wandflächen mit Vorteil und Nutzen Verwendung finden, da sie weder von der Hitze noch von der Kälte angegriffen und, wenn im Winter von Ruß schmutzig geworden, leicht abgewaschen werden können. In ähnlicher Weise werden auch eine Anzahl anderer Gegenstände, als Bieruntersätze, Kaffeebretter u. s. w. angefertigt, die außer durch Unzerbrechlichkeit sowie Leichtigkeit sich auch noch durch große Schönheit auszeichnen, und daher wohl wert sind, gekauft und in unseren Wohnungen eingeführt zu werden, dies umsomehr, als hierdurch dieselben ein malerisches, freundlicheres Ansehen gewinnen, und ein Problem zur Lösung gebracht wird, dem man schon lange, doch bis jetzt vergebens zugestrebt hat. Die Verwendbarkeit ist eine vielseitige und wird das Fabrikat, wenn der entsprechend billige Preis mehr als bisher bekannt ist, auch vielfach benutzt werden.

(Das Atelier)



Druck von August Pries in Leipzig.



BEMALTE BOSNISCHE HAUSTHÜR.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



BOSNISCHE HOLZTHÜREN.

VON *JULIUS VON GRIENBERGER.*

MIT EINER FARBENTAFEL.



SO VIEL wir schon die Kunst im Gewerbe in der bosnischen Hausindustrie bewundert haben, seien es die Schöpfungen des textilen Hausfleißes, die Tauschirarbeiten mit Gold, Silber oder Zinn, in Holz, Bein oder Metall, seien es die Erzeugnisse der Kupferschmiede oder endlich die formschönen Gefäße der Töpfer, so finden wir immer noch Gegenstände des Kleingewerbes, welche durch ihre geschmackvolle Darstellung über das gewöhnliche Maß des Bedürfnisses hinausreichen und so unsere Aufmerksamkeit verdienen.

Die einfache und doch so sinnreiche Anlage der Thüren, die noch primitivere, jedoch gleich wirkungsvolle Zierweise dieser Objekte ladet uns zur genaueren Beachtung ein und gewährt uns insbesondere darin, dass wir hier auf bemalte Holzgravirung treffen, besonderes Interesse. Dieser besondere, dem Wohnraume entnommene Teil gehört, wie oft auch seine Umgebung, dem Schreinerhandwerke an.

Die Baumeister sind, wie aus dem Werke: „Bosnien und die Herzegowina“ von J. von Asbóth zu ersehen ist, Kuzo-Walachen, sogenannte Tzintzaren, also Slaven, die in dem Bereiche der Ornamentik freier, d. h. sich näher den Vorbildern aus der Natur anschließen, als dies bei den Muslims der Fall ist. Der Thürflügel ist aus verschiedenem Holze verfertigt, in der einfachsten Weise zusammengezimmert und tritt wenig hinter den von flachem Profilrahmenwerk umzogenen, rechteckigen Thürpfosten zurück. Er schließt mit einem breiten Aufschlage, der an einen eigenen, eingesetzten, oben völlig halbkreisförmig abgeschlossenen Rahmen anfällt.

Der rechteckige Teil des Flügels ist ein Mosaik von aneinander gereihten Sechsecksfiguren, die durch kanellirte, breite Stäbchen getrennt, in einem Rahmen sitzen. Als Abschluss zieht sich an allen vier Seiten eine Borte, gleichfalls Mosaik, jedoch von Dreiecken gebildet, die in gleicher Art gesondert sind. Den Längsseiten des Rechteckes entlang laufen flache, breite, schwach profilirte Leisten.

Als Schmuck erhielten die einzelnen Mosaiktafeln Rosen, vom umfassenden Liniamente der Fläche vermittelt. Dieses einfache Ornamentmotiv, wie sämtliche Ornamente des Gegenstandes sind nur mit wenigen Hohleisen hergestellte Gravirschnitte.

Ähnlich dem rechteckigen Felde des Thürflügels, der das nach verschiedenen Achsen gerichtete Ornament trägt, ist der obere bogenförmige Teil des Flügels verziert, dabei aber als abschließender Teil charakterisirt. Vom Mittel aus streben radiale, lange Stiele, die in Blumen und angesetztem Blattwerk enden. Als äußerste Endigung zieht sich um den Bogen eine Borte, die ihrer Aufgabe entsprechend ein Geranke, gleichfalls mit abzweigenden Rosen, darstellt.

Aber nicht nur die Füllungsweise unterscheidet sich hier von dem erst erwähnten Felde, sondern auch die Herstellung ist etwas anders, da hier Blumen, Ranken und Blätter erhaben sind, hingegen der Grund tiefer gelegt, zurücktritt und der ganze Bogen nur aus einer Platte besteht.

Das Centrum jeder der Blumen im Rechtecksfelde kennzeichnet eine flache, rosettenartige Messingscheibe, die durch den erhöhten runden Knopf des Heftnagels festgehalten wird. Alle die einzelnen losen Stücke sind an der gewöhnlichsten Bretterthüre mit doppelköpfigen, geschmiedeten Flügelnägeln befestigt,

dagegen die Latten durch Schubleisten zusammengehalten.

Was den Thürsturz betrifft, so steht er nur ganz gering über die Mauer vor, ist in Gerung gefügt und die Glieder seiner schwachen Profilirung wechseln zwischen Kehle, Rundstab und absteigenden Plättchen. In ihm sitzt der Bogen von schmalen Leisten getragen und von einer friesartigen Binde überdeckend abgeschlossen.

Gingen die Zwickel des Bogens an Schmückung leer aus, so ist der friesartige Streifen wieder mit echt orientalischen Ornamentmotiven geziert.

Obschon die Naturfarben der verschiedenartigen Hölzer allein schon einen hübschen, spielenden Wechsel hervorbringen würden, so hat man doch den farbigen Reiz durch bunte Bemalung gesteigert, die mit den bloßen Flächen des Grundes, durch die Natureinflüsse harmonisch gestimmt, unter der leuchtenden Sonne, einen ganz prächtigen Anblick gewähren muss. Die Farbenauswahl beschränkt sich zumeist nur auf rot und grün (Minium und Miltisgrün), jedoch sind diese Farben in stetigem Wechsel verteilt.

So sind in dem gegebenen Beispiel die Rosen des rechteckigen Feldes des Thürflügels rot, die teilenden Stäbchen grün, der umfassende Rahmen rot, hingegen die Borte grün bemalt.

Im Oberteile desselben sind alle erhabenen Flächen rot, während wir die tiefgelegten Flächen grün sehen. Die Binde des Thürstockes ist in umgekehrtem Verhältnisse bemalt. An der Kante des Bogens ist ein gleichfalls geschnitzter, grün bemalter Rundstab angebracht, der sozusagen als tragender Abschluss des Thürfeldes gelten kann. Durch ihn wird das ganze Wesen des Flügels, das auf die Nachahmung des textilen Verschlusses hinweist, erst recht prägnant gekennzeichnet.

Das Bedürfnis, die ausgehobenen Ornamente durch Farbe hervorzuheben, hat sich auch jüngst bei uns Bahn gebrochen, und wer die Jubiläumsausstellung österreichischer Kunstgewerbe in Wien besuchte, konnte derartige Versuche von mehreren Schulen ausgestellt finden.

Man kann es nur willkommen heißen, wenn der Farbe allmählich wieder das verlorene Gebiet eingeräumt wird. Leider begegnet man dem rechten Verständnis für diese Bestrebungen noch selten; doch wird es langsam zunehmen, da das Verständnis für die rechte Anwendung der Farbe auf den umgebenden Dingen langsam zu wachsen scheint.

STRASSBURGER FAYENCE UND PORZELLAN UND DIE FAMILIE HANNONG.

1710—1780.

VON *Prof. Dr. A. SCHRICKER, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Straßburg.*

MIT ABBILDUNGEN.



ZWEIMAL tritt Straßburg in hervorragender Weise in die industrielle Bewegung ein. Das eine Mal am Beginn des 16. Jahrhunderts, als Straßburg die hervorragende Buchdruckerstätte Europas war, das andere Mal im vorigen Jahrhundert, als drei Generationen der Familie Hannong mit ihrer Fayence den Markt beherrschten, tonangebend für andere ähnliche Industrien wurden, und als hier zum ersten Male innerhalb französischer Herrschaftsgrenzen, und lange vor Sèvres das echte Porzellan hergestellt wurde.

Den ersten die Familie Hannong betreffenden Eintrag in den Akten des Stadtregiments von Straßburg finden wir im „Bürgerbuch" vom 27. August 1710: „Carl Frantz Hannung [1]) Tabakpfeifenmacher von Mastricht, weiland Herrn Hannung gewesenen officiers hinterlassener Sohn und seine Frau Anna Nicke, weiland Johann Nicke gewesenen Tabackpfeifenmachers zu Cölln hinterlassener Tochter erkaufen das Bürgerrecht pro 6 Goldgulden 16 schilling. Bringen 7 Kinder mit. Wird bei einer ehrsamen Zunft der Maurer dienen". Aus späteren Notizen wissen wir, dass Karl Frantz Hannong 1669

1) Die Schreibung des Namens ist verschieden. Es erscheint in den Urkunden die Form Hannung, Hannon und Hannong. Letztere kommt am öftesten bei den Unterschriften der Familienmitglieder vor. Wir haben sie deshalb beibehalten.

geboren wurde, und dass sein Vater der „gewesene Offizier“ Carl und seine Mutter Petronilla Jostes hießen.

Unser Carl Frantz gehörte zur Zunft der Tabakpfeifenmacher, deren Angehörige mit der allmählichen Ausbreitung des Tabakrauchens von 1640 an vielfach ein unstätes Wanderleben geführt zu haben scheinen. Wir können ihn auf seinem Wege rheinaufwärts verfolgen, über Köln, wo er seine Frau heimführte, und über Mainz, wo ihm sein späterhin berühmter Sohn Paul Anton geboren wurde.

Vom Jahre 1715 an finden wir den Tabakpfeifenmacher in der Stampfgasse, wo der Sitz der späteren Fayenceindustrie bis zu ihrem Niedergang geblieben ist.

Im Jahre 1719 tritt ein ausschlaggebendes Ereignis ein: Johann Wackenfeld aus Ansbach war in Straßburg angekommen.

In der ersten Urkunde, in welcher er erscheint, dem Protokoll der Oberbauherren vom 21. Oktober 1719, wird er ganz mysteriös nicht mit Namen genannt, sondern nur als eine „gewisse Person aus Ansbach“ bezeichnet. Wir dürfen es als sicher annehmen, dass Wackenfeld ein entsprungener Arbeiter der Meißener Manufaktur war. Er war nach Ansbach gekommen, wahrscheinlich um dort sein Arcanum anzubieten, und dann, weil er sich nicht mehr sicher fühlte, weiter und über den Rhein geflohen, wo ihn die Häscher des Kurfürsten von Sachsen nicht mehr zu erreichen vermochten. Wie alle diese versprengten angeblichen Porzellanmacher fand auch er bei vornehmen Herren rasch Protektion. Alles wollte damals Porzellan machen, wie man kurz zuvor hatte Gold machen wollen. So finden wir auch hier, dass sich die einflussreichsten Personen der Stadt, der Intendant Graf du Bourg und der allmächtige Prätor Klinglin für den angeblichen Porzellanmacher interessirten und ihn, den Armen und Mittellosen, dem städtischen Regiment empfahlen. Eine solche Empfehlung war unter den damaligen Umständen nicht weniger als ein leiser Befehl. Wer die Langsamkeit und Schwerfälligkeit der komplizirten Straßburger Selbstverwaltungsmaschine jener Zeit in ungleich wichtigeren Angelegenheiten verfolgen kann, kommt aus dem Erstaunen nicht heraus, wenn er sieht, wie rasch sich nun die Augenscheinaufnahmen folgen, 21. Oktober, 26. und 31. Oktober — und wie trotz der Einsprachen des Stettmeisters dem Wackenfeld eine Wohnung im Zimmerhof angewiesen und ein Brennofen erbaut wird. Hier, in dem Protokoll vom 31. Oktober wird der Fremdling zuerst beim Namen genannt als „Johann Wackenfeld der faiencier oder porzellangeschirrmacher.“ Es war üblich geworden, die Fayence mit weißer (Zinn-) Glasur, Porzellan zu heißen, das durch den Beisatz „gewöhnliches“ von dem „echten“ Porzellan unterschieden wurde. Wir finden eine Notiz, nach welcher der Porzellangeschirrmacher von den Herren des Stadtregiments verlangte, man solle ihm vor dem Spitalthor „etliche Kärch voll Lett“ abholen lassen, um seine Proben zu machen, worauf ihm denn „vier Kärch voll gratis“ verabfolgt werden, mit dem Bedeuten, „sich fernerhin nicht allein gebührend darum anzumelden, sondern auch für jeden Kärch 1 schilling zu bezahlen.“

So machte denn Wackenfeld mit dem Letten seine Porzellanproben, das Stadtregiment baute ihm unter steten Klagen und Vorrechnen der Kosten einen andern Ofen bei St. Marx, der immer von Zeit zu Zeit einfiel, oder nicht brannte, weil man ihm der Ersparnis wegen einen ungenügenden Schornstein gegeben hatte, — kurz, die Sache ging nicht voran. In einem der Protokolle vom Herbst 1720 scheint der wunde Punkt getroffen zu sein. Es wird darinnen gesagt, Wackenfeld verstünde weder das Feuer, noch viel weniger, wie solches Geschirr solle gebrannt werden, und es wird die Frage gestellt, ob man diesem Maler, der seine Kunst nicht recht verstünde, allezeit zu willfahren habe. Es scheint daraus hervorzugehen, dass Wackenfeld einer der *Maler* der Meißener Manufaktur war, welcher bei der strengen Arbeitsteilung, die zur Bewahrung des Geschäftsgeheimnisses dortselbst eingeführt war, betreffs des technischen Teiles nur Weniges und Ungenügendes hatte erfahren können.

Es konnte so nicht weiter gehen. Wiederum greift der Prätor Klinglin ein und redet mit dem Ammeister Andreas König über die Wackenfeldsche Sache mit dem Bedeuten, dass sich ein ehrlicher Mann gefunden habe, der mit Wackenfeld anfangen wolle, falls man diesen von seiner Schuld gegen die Stadt — etwa 800 Gulden [1]) losspreche. Mit einigem Vorbehalt geschah dies denn auch. Der Mann, der mit Wackenfeld anfangen wollte, war der Tabakpfeifenmacher Carl Frantz Hannong, der im Herbst 1721 mit Wackenfeld eine Societät begründete. Die Erlaubnis zur Erbauung eines Porzellanofens in der Stampfgasse wurde erteilt, mit der Begründung, dass „sothane Fabrik noch niemals hier gewesen und der Stadt und ganzen Provintz nützlich.“

1) Der Straßburger Gulden = 2 livres = 15 Batzen = 60 Kreuzer.

In die Gesellschaft brachte Wackenfeld ein Inventar an Waren und Werkzeug von 203 Pf.[2]) Wir sehen aus demselben, welche Art Ware er hergestellt hat. Es waren Teller, Schüsseln, Maßkrüge, Blumenkrüge, Barbierbecken, Thee- und Kaffeekannen und Schalen, Zuckertassen, Salzfässel, Schreibzeuge; nach den Preisen geringe oder mittlere Gebrauchsware.

Die Gesellschaft dauerte nur ein Jahr. Welches die Gründe der Trennung waren, erfahren wir nicht. Nach einer Vergleichung der Aufstellung, welche Hannong im März 1722 über Einnahmen und Ausgaben der Societät gemacht hat, mit dem Inventar vom 5. August 1722 finden wir, dass Wackenfeld jedenfalls von Hannong in Nachteil versetzt wurde. An Einnahmen aus verkauften Waren werden für die Dauer der Societät aufgeführt 91 Pf., was uns Rückschlüsse auf einen bescheidenen äußeren Umfang des Geschäftsbetriebs gestattet. Das Verzeichnis der verfertigten Waren ist dagegen ein sehr mannigfaltiges, und viel reicheres, als da Wackenfeld sein Geschäft allein trieb. Es begegnen uns Platten mit gemalten Wappen, worunter sicher nicht Geschlechtswappen, sondern sogenannte Zier-Kartuschen zu verstehen sind. Wir finden ferner Schüsseln mit „fein gemalter“ Arbeit, Apothekerhäfen, Puppengeschirre und selbst „Kamingarnituren in 9 Stücken“. Wackenfeld verschwindet uns von da aus den Augen. Später um 1760 finden wir einen Arbeiter des gleichen Namens in Verbindung mit Josef Hannong in Frankenthal.



Blumentopf aus Porzellan. 20 cm hoch.

Karl Franz Hannong erscheint in den Urkunden von 1722 an nicht mehr als Tabakpfeifenmacher, sondern als Faiencier, arbeitet mit vier Gesellen und geht an eine Erweiterung seines Geschäftes, indem er den Rat um Überlassung einer Glasurmühle angeht. Schon 1724 begründete Hannong eine zweite Manufaktur in Hagenau, einige Jahre später, 1729, kommt das Ungewöhnliche vor, dass der erst 1710 Zugewanderte, der bisher öfters Schöffendienste in seiner Zunft der Maurer geleistet hatte, in den kleinen Rat gewählt wurde. 1730 tritt der nun Einundsechzigjährige seine beiden Geschäfte in Straßburg und Hagenau, bewertet auf 4830 Gulden an seine Söhne Paul Anton und Balthasar ab.

Die Arbeiten des Karl Franz Hannong aus den Jahren von 1719 bis 1730 sind heute ziemlich selten geworden. Die weiße Zinnglasur ist etwas ins Graue fallend und mit Aschenpünktchen durchsetzt, die Blumen sind etwas steif, die Einfassung und Schattirung ist mit Schwarzlot ausgeführt, das Violett fällt etwas ins Schwärzliche. — Die Platten aus dieser Zeit haben vielfach reliefirten Rand mit zwei geflammten dunkelroten und gelben Einfassungen — eine nicht sehr geschmackvolle Zusammenstellung. Als Marke für diese Gruppe kenne ich das kleine h in Orange unter Glasur. Teinturier [1]) verzeichnet auch die mit einem G bezeichneten Stücke in der Favorite bei Baden, als dem Karl Franz Hannong angehörig, was ich bis auf weiteres dahingestellt sein lasse. Urkundlich ist, dass Karl Franz Hannong weiße Fayence mit blauer Einfassung gemacht hat, denn eine Anzahl solcher „porzellanener Geschirre“ schenkte er 1726 der Maurerzunft von Straßburg. Dass die Erzeugnisse des Hannong einer großen Beliebtheit sich erfreuten, geht aus dem Umstande hervor, dass rasch nacheinander einige Bürger ihren bisherigen Beruf verlassen und sich als Porzellanhändler in der Zunft zur Stelz anmeldeten. Über die damaligen Preise

1) Das Pfund = 2 Gulden.

1) Les anciennes poteries d'Alsace et de la Lorraine. Strasbourg 1863.

sind wir durch ein Verzeichnis von 1729 genau unterrichtet. Die Preise werden nach dem Dutzend gerechnet. Das Dutzend kostet 10 livres. So kosteten also z. B. Potageplatten erster Größe rund achteckig lang 17 Zoll, von denen vier auf ein Dutzend gehen 10 livres. Ebensoviel Platten zum Gebratenen, von denen drei auf das Dutzend gehen, lang 21 Zoll. — Ein Surtout in Oval mit acht Salz- und Pfefferbüchsen 27 Zoll lang kostete 20 livres; von Terrinen mit Deckeln kommen vier auf ein Dutzend. Von Theetassen gehen dreißig Paar auf das Dutzend, von Kaffeetassen mit Handgriff fünfzig Paar. Von feinen Tellern mit breiten Borten gemalt, kommt die erste Wahl vierzehn Stück auf 8 livres; eine zweite Wahl auf 6 livres. — Von Messerheften gehen 48 Stück auf ein Dutzend = 10 livres.

Neben dieser guten Ware wird auch „ordinäre marchandise" das Dutzend zu 7 livres verzeichnet. Aus diesem Verzeichnis können wir ersehen, dass Hannong seit 1722 wacker vorangearbeitet und eine ganze Reihe neuer Formen und Waren seinem Lager eingefügt hat.



Vase aus Fayence. 23.5 cm hoch.

Die schwerste Arbeit, die Einführung einer neuen Industrie, war durch Karl Franz Hannong geschehen. Seine Söhne brauchten nur fortzubauen. Die eigenartige Zierform der Straßburger Fayence, die naturalistischen Blumen, mit Vorliebe Rosen und Tulpen auf weißem Grunde, war ebenfalls schon durch ihn gefunden.

Von den beiden Söhnen ist Paul Anton der bedeutendere. Eine Zeitlang bleibt Paul Anton mit Balthasar vereint. Sie vergrößern das Geschäft, wie wir daraus ersehen, dass sie in rascher Folge rechts und links in der Stampfgasse die an ihr Besitztum anstoßenden Häuser ankaufen, größtenteils bezahlen und einen neuen Brennofen bauen. 1737 trennen sich noch bei Lebzeiten des Vaters die beiden Brüder. Balthasar, der mit einer Hagenauerin verheiratet war, übernimmt das Geschäft in Hagenau, Paul Anton bleibt auf dem Anwesen in Straßburg.

Von hier ab ist nach den Kampf- und Werdejahren die Blütezeit der Hannongschen Manufaktur zu zählen. Nach kurzen Jahren schon, 1739, ist auch die Hagenauer Manufaktur in Paul Antons Händen, wahrscheinlich weil Balthasar unter der Konkurrenz von Straßburg sein Geschäft nicht zu rechtem Gange bringen konnte.

Paul Anton Hannong vereinigte in seiner Person eine Reihe von Eigenschaften, die selten beisammen gefunden werden. Er verstand die Technik seines Geschäftes, hatte Geschmack und neue Einfälle, und war ein vorzüglicher Kaufmann. Für die ungemein rasche und glückliche Entwickelung der Straßburger Fayenceindustrie vom Beginn der vierziger Jahre ab, haben wir eine Anzahl von sicheren Belegen. Zunächst eine ganze Reihe von Hauskäufen, neben dem Stammsitz der Familie in der Stampfgasse und die Bemerkung, dass diese Häuser gekauft wurden, um sie niederzureißen und eine große Fabrik zu bauen. Paul Anton Hannong übernimmt das Material der alten Stampfmühle, von der wir oben gehört haben, und setzt es in langen Bemühungen durch, auf der Allmend eine Mühle zur Herstellung seiner Materialien bauen zu dürfen. Überall wird er dem Stadtregiment gegenüber, das ihm aus mannigfachen Gründen Schwierigkeiten in den Weg legte, von dem königlichen Prätor

unterstützt. 1746 geht er an die Durchsetzung eines großen Planes und es gelingt ihm, durch Lehnung aller städtischen Ziegelöfen die gesamte Ziegelfabrikation des Stadtgebietes in seiner Hand zu vereinen.

Paul Anton war in kurzen Jahren auch den äußerlichen Ehren nach eine der angesehensten Persönlichkeiten des damaligen Straßburg geworden. Er trat 1741 in den kleinen Rat und war von 1744 Beisitzer des großen Rates.

Zu welcher Vollkommenheit er seine Fayence gefördert hat, ersehen wir aus den uns mit seiner Marke (den verschlungenen Buchstaben P. H.) erhaltenen Mustern. Die Zinnglasur ist in den Stücken erster Wahl von durchsichtiger Weiße, leichtem Flusse und angenehmem Glanze. Die Palette der Scharffeuerfarben wird um eine Anzahl trefflicher Farben bereichert. Neben dem scharfen Feuer wendet er auch die Muffel an. Er unternimmt zum erstenmal die echte Vergoldung an Fayencegeschirren und kann dem König Ludwig XV. bei seiner Anwesenheit 1744 eine Folge vergoldeter Fayencen überreichen. Von 1748 beginnt er die Bemalung der Fayence nach dem Muster des Meißener Porzellans. Die Formen werden mannigfaltig und zierlich. Er erhält von vornehmen Familien Bestellungen und liefert Gefäße mit Wappen, die nach Zeichnung und Bemalung den höchsten künstlerischen Anforderungen für Fayence entsprechen. Beispiele hierfür in der königlichen Porzellankammer von Dresden. Geschickte Modelleure arbeiten für ihn Figuren von Menschen und Tieren für die damals beliebten Kaminaufsätze, und aus unvollkommenen Anfängen kommt die Manufaktur bald dahin, Stücke zu liefern, die zu dem Besten gehören, was in dieser Art in einem unendlich schwierigeren Material, als es das bildsamere feuerbeständigere Porzellan ist, hergestellt wurde. — Der Erfolg der Straßburger Manufaktur nach außen hin war ein so großer, dass von dieser Zeit an die Fayence- und Porzellanfabriken nach Straßburger Modellen zu arbeiten begannen, wo sie nicht, wie Marseille, vorzogen, dieselben unmittelbar nachzuahmen, und ihr Produkt als Straßburger in den Handel zu bringen. Der Ertrag der Manufaktur muss ein beständiger und ausnehmend guter gewesen sein. Wir sehen dies aus dem raschen Abstoßen der Schulden für die angekauften Gebäude, worüber uns die Aktenstücke der „Kontraktstube" unterrichten.

— — — — — — —

In einem Protokoll der Herren Fünfzehner vom 22. Mai 1745 — es handelt sich um die vorhabende Erbauung einer Porzellanmühle — trägt der Berichterstatter u. a. folgendes vor: „Wann nun meinen gnädigen Herren selbsten bekannt, wie weit und hoch der unterthänige Implorant durch seinen unermüdeten Fleiß den Ruhm der Straßburger Fayence schon seit etlichen Jahren nicht ohne löblicher Stadt Nutzen gebracht habe, welchen Ruhm und Nutzen derselbe, mit der Gnade Gottes noch weiters zu bringen verhoffe, ja gar das durchsichtige Porcelain zu Wege zu bringen vermeine, — wenn meine gnädige Herren ihm den quästionirten Platz zur Erbauung einer Mühl, um die Materialien zu gedachtem Porzellan darauf zu mahlen, angedeihen lassen wollen."

Fayencegefäß in Form einer Taube.

Wenn Paul Anton Hannong in Aussicht stellt, dass er, wenn er über ein genügendes Mühlwerk verfüge, auch noch das durchsichtige Porzellan zu Wege bringen werde, so befand er sich in einem offenbaren, zu jener Zeit übrigens sehr verbreiteten Irrtum. Denn mit sehr vervollkommneten Mahlwerken, welche ihm feldspathaltiges Gestein ganz

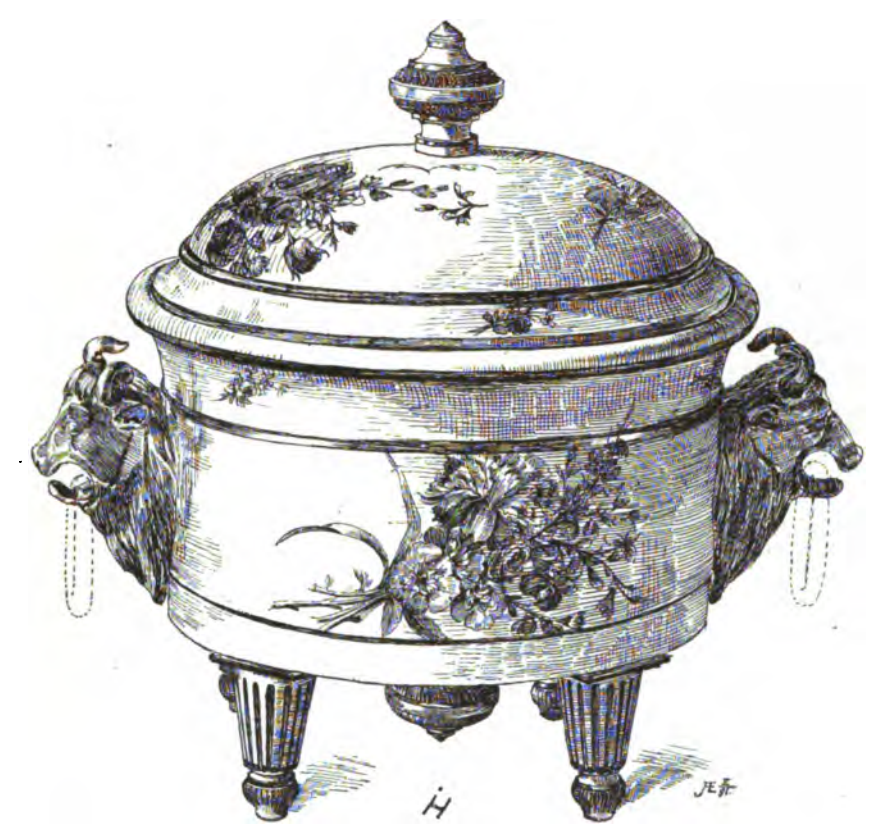
nach seinen Bedürfnissen gerieben haben würde, hätte er zwar eine durchsichtige milchglasartige Masse, das Halbporzellan, oder Frittporzellan zuwege gebracht, niemals aber Porzellan.

Denn bekanntlich wird das Porzellan aus einer Erdart gemacht, die man findet, aber nicht bereiten kann.

Nun aber ereignet sich etwas, was in der Porzellangeschichte des vorigen Jahrhunderts häufig vorkommt. Arbeiter der einen Manufaktur entfliehen aus dem oder jenen Grunde und bieten ihr Können und Wissen einer anderen Fabrik an. —

1746 war in Höchst bei Mainz mit kurfürstlichen Privilegien eine Porzellanfabrik entstanden. Der erste technische Leiter Löwenfink gerät bald mit dem kaufmännischen Leiter Göltz in Streitigkeiten, und 1748 sehen wir den jüngeren Löwenfink und den Porzellanmaler Rodte oder Roth auf einer Reise nach Straßburg. In ihrem Gepäck, das in Mainz mit Beschlag belegt wurde, fanden sich Formen, Farben, Tiegel. Auch ein Ofenmodell soll zugleich aus Höchst mitgenommen worden sein [1]) Die beiden Flüchtlinge begegnen uns in den Straßburger Akten. Johann Gottlieb Roth, der Porzellanmaler aus Dresden erwirbt 1750 das Bürgerrecht von seiner Ehefrau Maria Elisabeth Krug nach seiner Aufnahme in die Maurerzunft, und der jüngere Löwenfink, verzeichnet als „pictor saxonus", stirbt hier 32 Jahre alt, am 19. Februar 1753. Nach den Angaben von Zais ist auch der ältere Löwenfink später nach Straßburg gekommen. [1]) Ich finde hierfür in den Archivstücken keine Anhaltspunkte. Von den Löwenfinken hat offenbar Paul Anton das Porzellangeheimnis, d. h. die Bezugsquelle und die Art der Herrichtung überkommen. — Wahrscheinlich steht diese Reise des Löwenfink nach Straßburg in geistigem Zusammenhang mit früheren Aufforderungen, die an den älteren Löwenfink herangetreten waren, im Elsass eine Fabrik zu gründen, Aufforderungen, die von dem Beichtvater Königs Ludwig XV. ausgingen und durch die Jesuitenväter Molitor und Süssmann vermittelt wurden [2]).

Sicher ist, dass die Höchster Manufaktur ihren Rohstoff zum Teil aus der Gegend von Passau



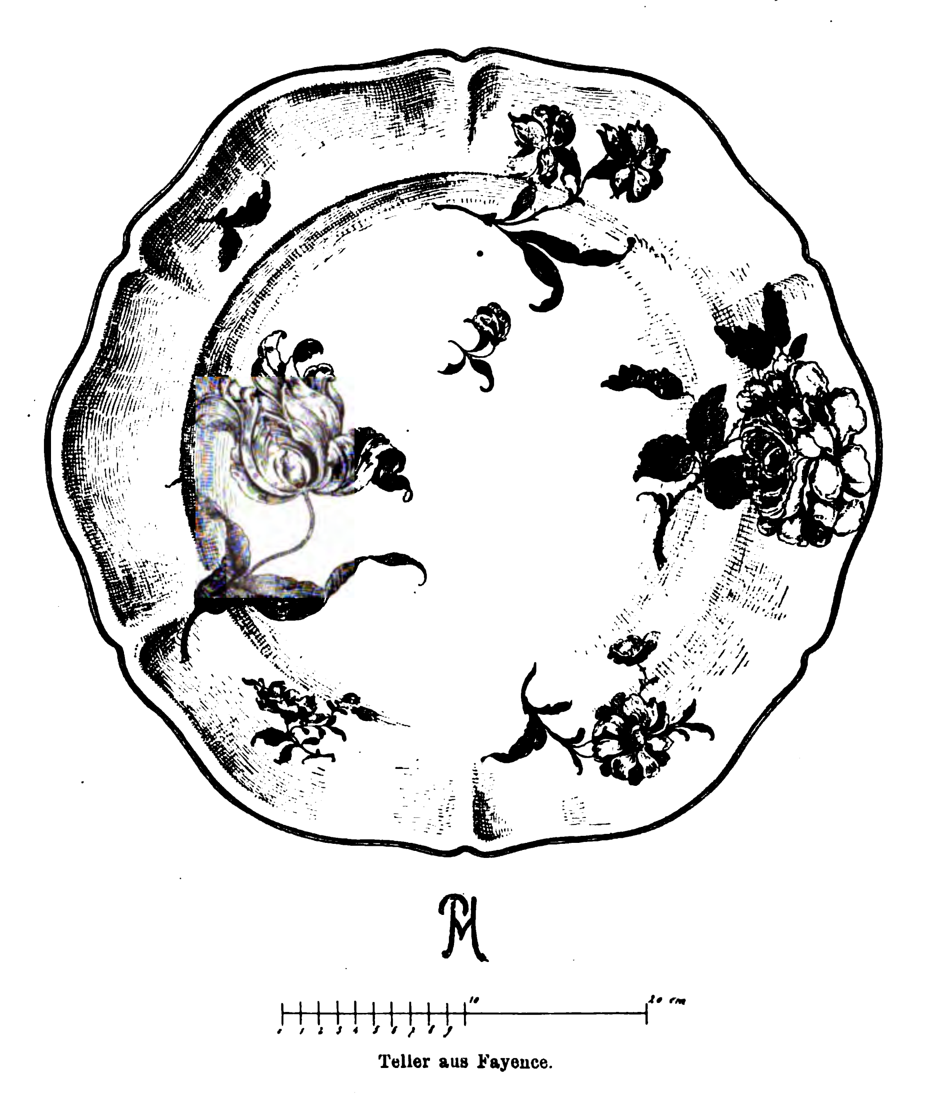
Suppenterrine aus Porzellan. 23 cm im Durchmesser, 26 cm hoch.

1) Zais, Porzellan-Manufaktur zu Höchst. Mainz 1887. pag. 9.

1) Zais, a. a. O. pag. 10.
2) Zais a. a. O. pag. 10.

bezog. Nachweislich wurde die treffliche Porzellanerde dieser Gegend von 1735 ab exportirt. Es ist mit einer Wahrscheinlichkeit, die der Gewissheit nahe kommt, anzunehmen, dass auch die Straßburger Fabrik ihren Rohstoff von dort bezog, der gleich dem Höchster Material bis Ulm den wohlfeilen Wasserweg benützen konnte, und in Heilbronn wieder zu Wasser kam.

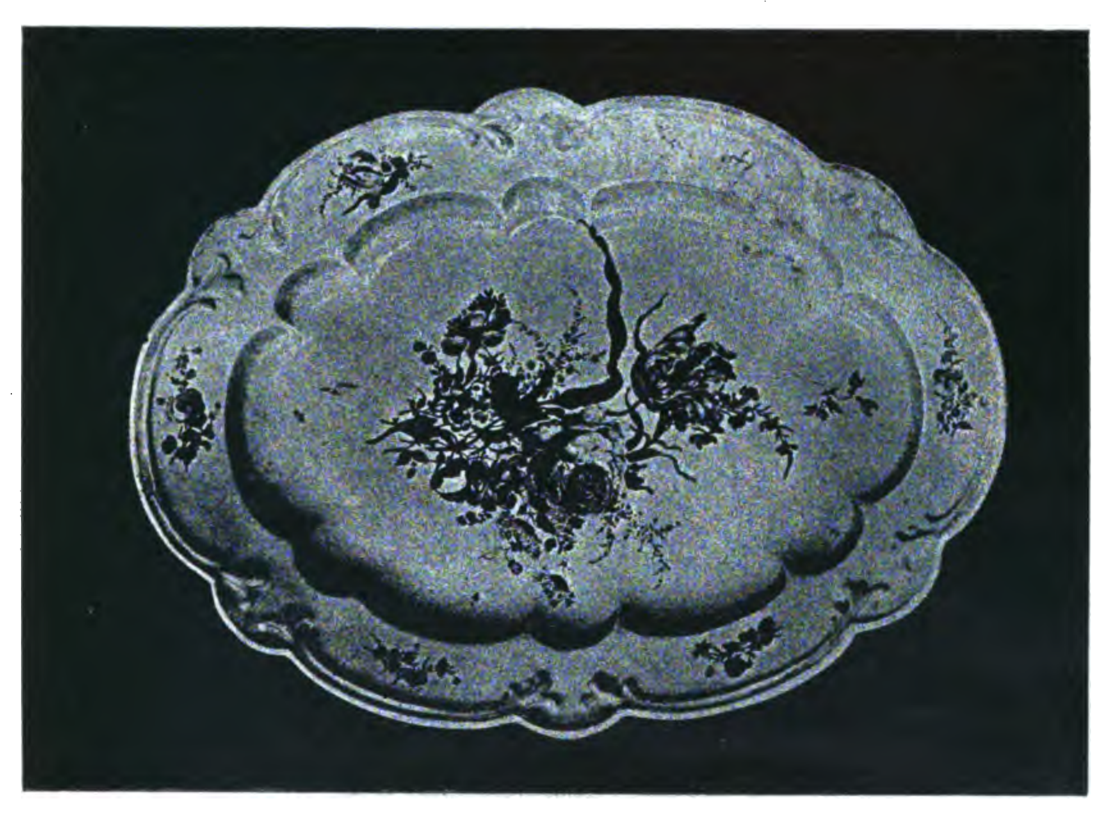
Pompadour das Protektorat der Manufakturen von Vincennes übernommen, der König war von 1753 an mit einem Drittel des Kapitals interessirt und hatte Vincennes ermächtigt, den Titel Manufacture royale de la porcelaine en France anzunehmen, und seine Namenschiffre, die beiden verschlungenen L als Marke zu führen. Man machte in Vincennes jenes schöne zierliche Porzellan, das damals das Entzücken



Teller aus Fayence.

Das Jahr 1751 wird als das angegeben, in welchem Hannong zuerst anfing, echtes Porzellan (porcelaine en pâte dure) zu machen. Nur wenige Jahre waren ihm für diese neue Arbeit gegönnt. Die Clique am Hofe von Versailles, welche einen der geschicktesten Flüchtlinge von Meißen, den alten Löwenfink, in das Elsass zu ziehen gedachte, musste nun sehen, dass Paul Anton Hannong die Früchte einheimste, welche sie selbst zu pflücken gesonnen war. In Vincennes sah man mit Eifersucht und Neid auf Straßburg. 1750 hatten König Ludwig XV. und die der vornehmen Welt war, und unter dem Namen der Protektorin Pompadour heute zu den gesuchtesten und bestbezahlten Stücken des Antiquitätenmarktes gehört. Aber es war zu teuer und zu zerbrechlich und konnte deshalb kein Handelsartikel werden, es brachte keine Einnahmen, sondern Defizite, und an den Einnahmen musste bei dem ungeheuren Geldbedürfnis jenes Hofes vor allem gelegen sein. Paul Anton sah offenbar das Gewitter nahen. Er ging 1753 nach Paris und bot den Verkauf der deutschen Geheimnisse an. Seine Forderungen, die

wir aus den Straßburger Akten nicht kennen lernen, erschienen zu hoch, und um ihn als Konkurrenten fernerhin nicht fürchten zu müssen, beauftragte man in den ersten Monaten von 1754 den Intendanten des Elsass, dem Paul Anton Hannong unter Hinweis auf die Privilegien von Vincennes zu eröffnen, dass er binnen drei Wochen die Porzellanfabrikation einzustellen habe. Es war ein Gewaltakt der schlimmsten Art. Um dies ganz zu begreifen, müssen wir uns die damalige politische Lage des Elsass vergegenwärtigen. Elsass bildete nicht, wie nach der Annexion von Lothringen durch Frankreich und nach der Revolution von 1789, ein zusammenhängendes Gebiet mit Frankreich, sondern es war von Frankreich durch das dazwischenliegende Lothringen getrennt, und nur durch eine Militärstraße verbunden. In Handels- und Steuersachen galt Elsass als thatsächlich fremdes Land „étranger effectif“. Das war noch nie bestritten worden. Das Privileg von Vincennes hatte hier also keine gesetzliche Geltung, abgesehen davon, dass die Art des Porzellans von Straßburg eine ganz andere war als die von Vincennes-Sèvres. Doch der Staatsrat entschied, dass das Elsass einfach eine Provinz sei, die als eine fremde angesehen werde, ohne dass sie es wirklich sei (simplement réputée étrangère sans l'être effectivement). Wir müssen diese Entscheidung des Staatsrates im Auge behalten, da wir auf dieselbe bald wieder zurückzukommen haben. — Für Hannong war dieselbe ein furchtbarer Schlag. Er konnte ja allerdings die *Fayence*-Fabrikation weitertreiben, wenn auch diese nur unter den Schranken, welche das Privileg von Vincennes-Sèvres zog, nach welchem allen anderen verboten war: die Vergoldung, skulptirte Verzierung oder Herstellung von Figuren und Bemalung, außer in Blau, „façon de la Chine“.



Fayenceschüssel, bez. PH. 32 cm × 43 cm.

Aber wenn er auch unter solchen Umständen weiter arbeiten wollte, es hätte ihm nicht viel geholfen, denn unterdessen war in dem Geschmack des vornehmen und kaufkräftigsten Publikums eine tiefgreifende Veränderung vorgegangen. Man hatte sich von der Fayence ab-, und dem Porzellan zugewandt, das durch Leichtigkeit, Eleganz, Feinheit der Glasur und Härte den schwerfälligeren Rivalen leicht überwand.

So fand es denn Paul Anton Hannong für geraten auszuwandern. Er ging nach Frankenthal, wo ihm Kurfürst Karl Theodor gegen Miete ein geräumiges Lokal zur Anlage einer Fabrik zur Verfügung stellte. Die erste Geschichte von

Frankenthal ist die eines ungemeinen künstlerischen und kommerziellen Erfolges, und die Ergebnisse mit den Marken des springenden Pfälzer Löwen und dem P. H. gehörten mit Recht zu den geschätztesten des vorigen Jahrhunderts. Sie stehen den besten Arbeiten von Meißen und Sèvres gleich. In den Figuren übertreffen sie beide.

Paul Anton starb im Jahre 1760 in Straßburg, wo unterdessen durch seine Söhne Josef Adam und Peter Anton die Fayencefabriken mit der von Hagenau fortgeführt worden waren. Noch vor seinem Tode übertrug er die Werke von Frankenthal an seinen Sohn Josef Adam. Sie waren ihm in seinem Heiratskontrakt zu rund 125000 liv. angesetzt worden. Ein Unglück war, dass beim Tode des Paul Anton die Bücher mit den Fabrikationsgeheimnissen für einige Zeit in die Hände seines Schwagers Acker und seines zweiten Sohnes Peter Anton kamen. Dieser riss einzelne Seiten heraus und kopirte das Ganze. Wohl verpflichtete er sich in einem Familienrat vom 31. Dezember 1760 die Abschriften nicht ohne Genehmigung seines älteren Bruders zu verkaufen bei einer Strafe von 10000 liv. — Am 29. Juli des folgenden Jahres aber finden wir ihn, der in Bezug auf Geld einem durchlöcherten Korb geglichen zu haben scheint, in der Schreibstube des Notars Vivien zu Paris, wo er an René Boileau, den Direktor von Sèvres die Fabrikationsgeheimnisse verkauft und zwar für 6000 livres bar und 3000 liv. Leibrente. Was sich nun unmittelbar darauf ereignet hat, kann ich aktenmäßig noch nicht feststellen, wahrscheinlich ist, dass die Herren von Sèvres, als sie in den Besitz des Geheimbuches gelangt waren, erkannt haben, dass, um die Rezepte fruchtbar zu machen, nichts weiter nötig sei, als die Hauptsache, nämlich Porzellanerde. Über diese konnten sie aber nicht verfügen. Wahrscheinlich ist auch eine gerichtliche Einrede des älteren Bruders. Denn nach 1764 werden Verhandlungen geführt, zu denen Josef Adam selbst nach Paris geht. In der Zwischenzeit 1760 oder 1761 hatte Josef Adam H. die Werke von Frankenthal an den Kurfürsten Karl Theodor um die Summe von 50000 Gulden verkauft.



Asien und Afrika. Fayencestatuetten, Höhe 26 cm.

Die Privilegien für Sèvres und die gehässige Ausbeutung derselben hatten einen solchen Sturm der Entrüstung wachgerufen, dass der Hof einlenken musste. Durch Verfügung vom 27. Februar 1760 war den Unternehmern der schon bestehenden Porzellanfabriken erlaubt worden, ihre Arbeit fortzusetzen und das Chinablau zu verwenden. Von dieser Zeit an wurde in Straßburg wieder fleißig gearbeitet; wir schließen dies aus der ungemeinen Zunahme des Porzellanhandels (von 1762—1765 werden sechs neue Porzellanhandlungen errichtet), wir schließen dies

ferner aus der Anmeldung mehrerer neuer Porzellanmaler bei der „Zunft zur Stelz“ und aus der Erneuerung der Porzellanmühle am Ziegelwasser.[1]) Nun kam nach 1766 eine neue, wenn auch geringe Verminderung der Privilegien von Sèvres, indem nun die Porzellanfabrikation im ganzen Königreich freigegeben wurde, wie es heißt: „in weiß sowohl als in weiß und Blau, als auch in Camayeu von einer Farbe“, unter der Beifügung der Bestimmung, dass jedes Stück die Marke des Fabrikanten tragen müsse. Josef Hannong machte, nach einem uns erhaltenen Memorandum, ungemeine Anstrengungen, seine Fabrikation innerhalb der gezogenen Schranken auf die Höhe der Vollkommenheit zu bringen. „Als er eben daran war“ — um mit jenem Memorandum zu reden — „die Früchte seiner Arbeit zu genießen und sich für die ungeheuren Kosten zu entschädigen, die er aufgewendet hatte, um seine Fabrikation zu vervollkommnen“ — da trifft ihn ein neuer Schlag, der endgültig die Straßburger Fayence- und Porzellanindustrie vernichtete.

Der Eingangszoll an der Grenze Frankreichs wurde von den fünf großen Fermen, welche die Zölle und indirekten Steuern gepachtet hatten, erhoben. Es war dies eine große Aktiengesellschaft, deren Hauptmitglieder aus den einflussreichsten Personen des Staates bestanden. Die „Ferme“ war allmächtig, unter der Bedingung, dass sie nach obenhin diejenigen Gefälligkeiten erwies, welche man zu verlangen für gut fand.

Nach einer Verfügung des Staatsrates vom 26. Januar 1723 betrug der Eingangszoll auf Fayencen aus den „Provinzen, welche in gewisser Hinsicht wie fremde behandelt wurden, ohne es aber wirklich zu sein“, (provinces réputées étrangères) 3 livres auf 100 Pfund des Bruttogewichtes. Es war dies eine Ermäßigung gegen die Zollsätze von 1664, und man wollte durch diese Ermäßigung bekunden, dass diese Provinzen — Elsass, Lothringen und das Gebiet der drei Bistümer, Metz, Toul, Verdun — anders behandelt werden müssten, als das eigentliche Zollausland, da sie die Staatslasten mittrügen und im Fall eines Krieges am meisten exponirt wären. Plötzlich — vom Sommer 1774 ab — behandelte die Ferme die Hannongschen Waren bei ihrer Einfuhr nach Frankreich, einem Hauptabsatzgebiet, nach dem Tarif von 1664, nach welchem die 100 Pfund Brutto Fayence 28 livres, die 100 Pfund Brutto Porzellan 140 livres Eingangsgebühren kosteten. Darnach mussten z. B. für 12 Teller mittlerer Ware, die in Straßburg 4 livres kosteten, an der Grenze 5 livres 6 sols Eingangsgebühren entrichtet werden, also 1 livres 6 sols mehr als der Einkaufspreis. Von ordinären Porzellantellern zahlten 100 Pfund Brutto 100 francs Zoll samt einer Zusatzgebühr von 40 liv., also 140 liv. Fünf Dutzend Teller, welche 100 livres kosteten, wogen mit der Kiste 100 Pfund. Für diese 100 Pfund mussten 140 livres Eingangsgebühren bezahlt werden, es konnten also dieselben fünf Dutzend, die im Elsass 100 livres kosteten, in Frankreich nur zu 100 + 140 liv., also 240 liv., abgesehen von Fracht, Transport, Risiko und Gebühren für den Zwischenhändler, verkauft werden. — Für die Ferme konnte dabei irgend ein Vorteil nicht erwachsen, denn diese Sätze kamen in der That einer vollständigen Ausschließung gleich. Man ging selbst soweit, dem elsässischen Fabrikanten die Durchfahrtsscheine durch Frankreich zu verweigern, als er seine Waren über die Häfen von Marseille, Dieppe, La Rochelle ins Ausland bringen wollte. Er war genötigt, sie über Holland und die Schweiz gehen zu lassen, was wiederum Unkosten verursachte. Es war eben diesmal darauf abgesehen, die Konkurrenz der Straßburger Ware gegenüber der französischen auf einen Schlag unmöglich zu machen. Es war dies um so ungerechter und unnötiger, als man inzwischen seit 1768 auch in Frankreich die echte Porzellanerde in großen Massen bei St. Yrieux-la-Perche gefunden hatte. Umsonst dass sich Hannong darauf berief, dass er französischer Bürger sei, dass — wie er nicht ohne Humor bemerkt — der chinesische Importeur King-Tschung in Frankreich besser behandelt werde, als der Bürger des Elsass, denn jener zahle 12 livres wo dieser 140 zu zahlen habe und dass ein solches System, das man anwende, um die Manufakturen im Centrum von Frankreich zu schützen, billigerweise nur dem Auslande gegenüber in Kraft gesetzt werden dürfe. Mit gerechtem Stolz und nicht ohne Bitterkeit ruft er aus: „Wenn man schon einem Einzelnen einen Vorzug zuwenden wollte, so müssten dies die alten Fabriken sein, welche — man darf es aussprechen — als Modelle, als Führer, als Pflanzschulen für die von Frankreich gedient haben, denjenigen, welche mehr in der Lage sind, schöne Arbeiten zu unternehmen, als die, welche nichts anderes konnten, als immer wieder von vorne anfangen.“ Dieser Hieb geht unverkennbar auf Vincennes und Sèvres, welche thatsächlich von 1740 bis 1769 über das Stadium der Versuche, das echte Porzellan zu machen, nicht hinausgekommen waren.

1) Die Marke ist I. H.

Alles war in den Wind gesprochen. Die Ferme blieb bei ihrem Tarif, und eine große blühende Industrie, die sich eben wieder von dem Schlage von 1754 erholt hat, war ruinirt. Damals hatte man dem Paul Anton Hannong die Ofen zu löschen befohlen, weil das Elsass nicht eine province étrangère effectiv, sondern nur réputée étrangère sei — zwanzig Jahre später wendet man auf die Waren seines Sohnes elfmal höhere Zollsätze an, als sie vom Zoll-Ausland — étrangère effectiv — zu zahlen gewesen wären. — Josef Adam kämpfte noch einige Jahre; aber die Geschichte einer edlen, großen, künstlerischen Industrie ist hier an ihrem Ende.

Was noch weiter folgt: Wie Hannong, um weiter arbeiten zu können, und immer in der Hoffnung auf Gerechtigkeit und eine Wendung zum Bessern von dem Einnehmer des Bischofs Constantin Rohan große Summen aufnimmt, wie nach dem Tode Constantins 1779 der Nachfolger Louis de Rohan [1]) ihn wie einen Betrüger gefangen setzen lässt, wie er an den Hof nach Paris geht, um die Verwendung der Königin zu erflehen, wie er dann nach Deutschland flieht, Verteidigungschriften verbreitet, wieder in Paris erscheint, und dann in München sich niederlässt, wo er um 1800 noch lebt, immer mit Plänen zur Wiederaufnahme seiner Thätigkeit beschäftigt, — das alles gehört nicht mehr in die Geschichte der Industrie, sondern in diejenige der Familie. Den letzten des Namens Hannong hat man im Dezember 1889 in Hagenau begraben. Auch er beschäftigte sich noch in seinen alten Tagen mit der Bemalung kleiner Fayenceplättchen.

1) Bekannt aus der Halsbandgeschichte.

KLEINE MITTEILUNGEN.

P. — Für die Lehrmittel für den Zeichenunterricht, welche *Dr. Stuhlmann* in Hamburg im Auftrag des preußischen Ministeriums herausgiebt, ist als viertes Heft der Leitfaden für das „Zeichnen altdeutscher Kreuzstichmuster" in Aussicht genommen. Als Nr. 5 ist dazu bereits ein Zeichenheft erschienen und dem reiht sich nun unter dem Titel „*Stickmuster für Schule und Haus.* Entworfen und mit einer Einleitung zum Entwerfen versehen von Dr. A. Stuhlmann." (Stuttgart und Berlin 1890, W. Spemann. 6 M.) eine Mustersammlung an, die auf 74 Tafeln 260 Muster für Leinenstickerei in Kreuzstich und Halbstich enthält. Sie will nach dem Vorwort einen vierfachen Zweck erreichen: Unmittelbare Nachbildung; Umbildung der Muster für einen bestimmten Zweck; Entwerfen von Mustern; Darlegung des Ganges im Unterricht, im Zeichnen und Verändern der Muster. Zu unmittelbarer Nachbildung besitzen wir jetzt eine solche Fülle mustergültiger Sammlungen, sowohl alter als neu entworfener Muster, dass die vorliegende Sammlung überflüssig erscheinen könnte. Sie zeichnet sich jedoch vor den übrigen modernen Entwürfen dadurch aus, dass sie die Muster durch streng logische und konsequente Verwendung bestimmter Motive gewinnt und dabei zu sehr hübschen Resultaten kommt. Am deutlichsten sieht man dies an dem Beispiel, durch welches die „Anleitung zum Entwerfen von Mustern" illustrirt wird: das einzige Motiv eines kleinen, aus acht Kreuzstichen bestehenden Blattes führt durch einfache Kontinuation zu 33 Mustern, die sogar noch vermehrt werden könnten. Diese streng methodische Anleitung ist vortrefflich geeignet, vorgerücktere Schülerinnen zum Nachdenken zu veranlassen. Man findet in den Vorlagen fast keines der bekannten Muster mit Bäumchen, Blumen, Figuren oder Versuche, Motive aus der belebten Welt in den Kreuzstich zu übertragen, alle Muster sind rein symmetrisch und infolgedessen leicht und verständig zu erlernen. Ihre Aufgabe, als Lehrmittel beim Zeichenunterricht zu dienen, werden sie daher gewiss so gut erfüllen wie als Vorlagen für die häusliche Kunst.

Rd. In der Aprilsitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* sprach Herr Lessing über den gegenwärtig im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin zur Ausstellung gelangten „Croy-Teppich" im Besitze der Universität zu Greifswald. Es ist ein Gobelin von ungefähr 7 m Länge und 5 m Höhe, von nicht sehr hervorragendem Kunstwert, der zudem in früheren Zeiten Beschädigung erlitten, — indessen von außerordentlichem historischen Interesse. Der Teppich wird in Greifswald nur alle zehn Jahre aufgestellt. Die Gelegenheit dazu giebt das zum Gedächtnis des letzten direkten Gliedes aus dem alten Herzoghause von Pommern, der im Jahre 1660 verstorbenen Herzogin Anna von Croy, gefeierte akademische Fest. Der Stifter dieses Festes war Herzog Ernst Bogislav, welcher 1687, in Erinnerung daran, dass er einst die Rektorwürde der pommerschen Hochschule bekleidet hatte, der letzteren den Teppich mit anderen Gegenständen aus dem Besitze der Pommernherzöge vermachte. Die Herstellung des Teppichs fällt wahrscheinlich in das Jahr 1556. Der Gobelin zeigt uns in lebensgroßen Figuren eine Darstellung, welche in einem bestimmten Zusammenhang mit der Einführung der Reformation im heutigen Preußen steht. Den Mittelpunkt des mit Inschriften reich gezierten Teppichs bildet der auf einer Kanzel predigende Luther. Die zu Füßen der Kanzel stehenden Zuhörer teilen sich in zwei Gruppen: links steht die sächsische, rechts die pommersche Herzogsfamilie. Die Namen der Dargestellten sind eingewirkt. Eine derartige Porträtgalerie in Teppichwirkerei war im 16. Jahrhundert keine Seltenheit, so haben die Holzschuher ein ähnliches Werk herstellen lassen. Erhalten aber ist einzig der Greifswalder Teppich. Außer Luther gewahren wir noch in die Reihe des sächsischen Hauses aufgenommen Philipp Melanchthon, auf der Seite der pommerschen Herzöge Magister Johannes Bugenhagen.

Mehrere der Sachsen, so Kurfürst Friedrich der Weise, waren zur Zeit, als der Teppich gewirkt wurde, bereits verstorben. Für ihre Darstellung haben aber sichtlich gute gleichzeitige Porträts vorgelegen. Dagegen spricht die Lebendigkeit der Auffassung der dargestellten pommerschen Herzogsfamilie, namentlich bei den fünf Kindern Herzog Philipps, dafür, dass hier Bildnisse eigens nach dem Leben aufgenommen worden seien. Der Teppich ist wohl in Stettin gemacht worden. Der Karton wird von einem Künstler herrühren, der zur Cranachschen Schule engste Beziehung hatte. War der Karton angefertigt, so konnte er als Teppich überall gewirkt werden. Die Teppichwirker reisten überall herum und arbeiteten den betreffenden Gegenstand mit einfachsten Mitteln an Ort und Stelle. Der große Kurfürst hat sich Holländer, Friedrich der Große Franzosen kommen lassen, um Teppiche herzustellen. Unser Teppich wird 1560 im Nachlassinventar erwähnt, und zwar heißt es dort, es sei auf ihm die Taufe Christi mit Darstellungen der sächsischen und pommerschen Herren und Gottesgelehrten angebracht. Es ist überaus unwahrscheinlich, dass sich diese Notiz auf einen zweiten Teppich bezieht: vielleicht ist eine Verschreibung anzunehmen, wenn die Stelle nicht etwa gar verlesen sein sollte. Seitdem kommt der Teppich in den Nachlassinventaren nicht mehr vor, da auf Teppiche kein besonderer Wert mehr gelegt wurde. Im Jahre 1810 wurde die Entdeckung gemacht, dass aus dem Teppich ein viereckiges Stück herausgeschnitten worden sei. Wahrscheinlich war auf diesem Stücke eine Spruchtafel abgebildet, die sich auf die Reformation in Pommern bezog. Der Teppich zeigt ein W H als Marke des Herstellers, es sind jedoch deutlich verschiedene bei der Herstellung beteiligt gewesene Hände unterscheidbar.

x. *Die Konkurrenzentwürfe für Pianinogehäuse*, welche infolge eines Preisausschreibens der Firma *Rudolf Ibach* in *Barmen* eingesandt wurden, sind gegenwärtig in der kölnischen Filiale der genannten Firma ausgestellt. In der Kölnischen Zeitung finden sich darüber die nachfolgenden Bemerkungen: Das Pianino ist ein wichtiges Gerät der bürgerlichen Wohnung geworden, leidet aber gemeiniglich an dem Mangel, dass seine Erscheinung vollkommen aus dem Rahmen des herrschenden Einrichtungsstiles fällt. Anderseits stellt sich dadurch eine große Schwierigkeit für den Formenzweck heraus, dass der wesentlich musikalische Zweck keine Veränderungen an der Grundgestalt des Instruments zulässt. Sehen wir von der übrigens sehr geschickt gemachten Absonderlichkeit eines vollständigen japanischen Pagodenbaues ab, so finden wir in der Ausstellung den Wettkampf zwischen Renaissance und Rokoko, wobei es uns scheinen will, als ob letzteres sich leistungsfähiger für den gegebenen Zweck erweise. Es giebt sich dabei auch der Grundfehler, und zwar in beiden Stilarten kund, dass mehrfach viel zu schwerfällige, architektonisch reich gegliederte Entwürfe auftreten, wobei auch noch der Mangel sich zeigt, dass viele Künstler das Pianino ganz so behandeln wie den Speiseschrank, das sog. Büffett. Immerhin aber findet sich eine Reihe wertvoller, künstlerisch schöner Leistungen, die dem deutschen Kunstgewerbe die höchste Ehre machen. Das Preisgericht hat folgendermaßen entschieden: 1. Preis. Zeichner *Emil Rockstroh*-Berlin, einfaches, reines Rokoko. 2. Preis. Architekt *Karl Fr. Weysser*-München, reicher Zopfstil. 3. Preis. Zeichner *Karl Späth*-München, Rokoko. 4. Preis. Architekt *Georg Lösti*-Stuttgart, einfache Renaissance. Als Verfasser der zum Ankauf empfohlenen Entwürfe ergaben sich folgende: Architekt *Franz Paul Stulberger*-München, leichtes Rokoko. *Franz Joh. Gruber*-Frankfurt a. M., feinstes Rokoko, weiß, vergoldet mit Malerei. *E. Gottfried Böhnhardt*-Breslau, originelle Gotik. *Hermann Werle*-Berlin, Renaissance. *Richard Dorschfeldt*-Magdeburg, Renaissance. Besonders hervorzuheben sind aber noch die Entwürfe von *Behrens*, unter ihnen eine ganz reizende Arbeit in Rokokohochrelief.

O. M. *Deutsche Fächerausstellung in Karlsruhe*. Das Gesamtkomitee der Ausstellung war am 14. Mai im Museumssaale in Karlsruhe zu einer gemeinsamen Beratung vereinigt. Der Vorsitzende, Direktor *H. Götz* erstattete eingehenden Bericht über die bisherige Thätigkeit des engeren Vorstandes und der verschiedenen Kommissionen für die Vorbereitung der Ausstellung. Zunächst gedachte er der fördersamen Unterstützung, die dem Unternehmen sowohl durch *S. K. H. den Großherzog*, als auch durch die hohe Protektorin der Ausstellung *I. K. H. die Frau Großherzogin* und *S. K. H. den Erbgroßherzog* zu teil geworden sei. Des weiteren sei die hiesige Stadtbehörde verschiedenen Wünschen des Komitees bereitwillig entgegen gekommen. Der Vorstand habe die Absicht, die wichtigeren Städte Deutschlands von einzelnen Mitgliedern bereisen zu lassen, um persönlich zur Beteiligung anzuregen. Schon jetzt kann man sicher auf Eingang von 2000 Ausstellungsgegenständen rechnen, von denen viele nicht allein nach der künstlerischen, sondern auch nach der historischen Seite von besonderer Bedeutung seien. Um eine reichere Abwechselung und Mannigfaltigkeit herbeizuführen, würden noch einige besondere Gruppen von hervorragendem Werte eingereiht werden. Außer der Berliner Nationalgalerie, den Kunstgewerbemuseen in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Dresden, Köln, Breslau u. s. w., würden die namhaftesten deutschen Künstler durch ihre Werke vertreten sein. Für die historische Abteilung seien namentlich aus fürstlichem Besitze wertvolle Beiträge in Aussicht gestellt worden, insbesondere aus dem Nachlasse König Ludwigs II. und der Königin Mutter von Bayern, aus dem Besitz der Königin und der Herzogin Wera von Württemberg, der Prinzessin Albrecht von Preußen, der Erbprinzessin von Sachsen-Weimar, der Landgräfin von Hessen u. a. Für die Versicherung und den Schutz des anvertrauten Gutes seien die umfassendsten Vorbereitungen getroffen. Die dekorative Ausstattung der Ausstellung befinde sich im besten Gange, wie auch für die gute Unterbringung der Wertgegenstände in etwa sechzig soliden Glasschränken Sorge getragen werde. Der Katalog befinde sich ebenfalls in Arbeit und die Publikation der interessantesten Stücke der Ausstellung werde in einem Prachtwerke erfolgen, das eine der ersten Verlagskunsthandlungen herauszugeben bereit sei. Ein geschmackvoll ausgestatteter Fächer, für welchen die Kunstgewerbeschule den Entwurf geliefert habe, werde in der Ausstellung zu äußerst billigem Preise als Erinnerungsgabe geboten werden. Die Ausstellung wird voraussichtlich Sonntag den 28. Juni eröffnet werden und täglich von vormittags 9 Uhr bis abends 7 Uhr zugänglich sein. Der Schluss erfolgt am 27. September Das Preisgericht tritt alsbald nach Eröffnung in Thätigkeit. Zehn Preise im Werte von 3500 M. sind vorgesehen, darunter der Ehrenpreis der hohen Protektorin, bestehend in einem wertvollen Kunstgegenstande in Silber.

st. — *Flensburg*. Mit einer Anzahl hübscher Abbildungen nach neu erworbenen Objekten geziert liegt der Jahresbericht des *Städtischen Kunstgewerbemuseums* vor. In eingehender Weise werden die wichtigen Erwerbungen, deren Gesamtzahl sich auf 127 Nummern beläuft, besprochen und es ist erfreulich dabei zu beobachten, dass namentlich viel einheimische Erzeugnisse erworben sind. Gerade diese Museen an den Marken des Reichs haben die besondere Aufgabe, die alten Reste heimischer Kunst zu sammeln und die alten Kunsttraditionen der betreffenden Landstriche zu erhalten und zu

fördern. So kommt denn auch die Mehrzahl der neuerworbenen Objekte auf die Abteilungen der Möbel, Bild- und Kerbschnitzereien, also die Holzarbeit, welche ja die Hauptthätigkeit des Landes ausmachte. Die reiche Gruppe gerade dieser Arbeiten wird erst in ihrer vollen Bedeutung erkannt werden, wenn sie der am 1. Oktober v. J., mit Unterstützung der königl. Staatsregierung neuerrichteten Lehrwerkstätte und Meisterschule für Kunsttischler und Bildschnitzer das geeignete Studien- und Vorbildermaterial zur Verfügung stellen kann.

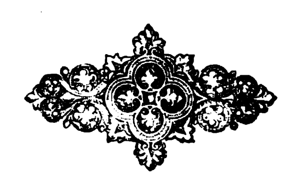
— st. *Krefeld.* — Der Jahresbericht für 1890 über die Thätigkeit des *Museumsvereins* zeigt, dass die vielen mühevollen Anstrengungen desselben vielfach von Erfolg gekrönt waren. Über die Platzfrage für den Neubau des Kaiser-Wilhelm-Museums ist an dieser Stelle kürzlich berichtet worden. Auch der Verein betont, dass das Museum ohne centrale Lage keine Bedeutung erlangen könne. Außer durch eine Menge Geschenke wurden die Sammlungen auch durch Ankäufe erheblich vermehrt, die namentlich der kunstgewerblichen Abteilung zu gute gekommen sind. Für die städtische Galerie wurde ein Gemälde erworben, ein anderes sowie ein Aquarell geschenkt. Die permanente Gemäldeausstellung war mit 487 Kunstwerken beschickt, wovon 24 Bilder im Werte von 16300 M. verkauft wurden. Seit Eröffnung der Ausstellung im Jahre 1885 wurden insgesamt 156 Gemälde für 97776 M. verkauft. Die Bilanz schließt mit netto 28853 M. ab; das Vermögen beträgt n. 79740 M.

H. A. L. Nach dem Jahresbericht der *Kunsthütte zu Chemnitz* für das Jahr 1890 belief sich die Mitgliederzahl des Vereins am Schlusse des Berichtes auf 775 Personen. Die Ausstellungen der „Kunsthütte“ wurden von 19495 Personen besucht. Ausgestellt waren zusammen 549 Kunstwerke, darunter 327 Ölgemälde und 109 Aquarelle. Angekauft wurden 50 Kunstwerke für 8134 M. 50 Pf. Davon kamen zur Verlosung 36 Kunstwerke für 5189 M. 50 Pf. Für die Sammlung des Vereins wurden 2 Kunstwerke für 255 M. erworben. 12 Kunstwerke für 2690 M. gingen in den Besitz von Privaten über. Der Verein beabsichtigt, sein Vereinshaus einem durchgreifenden Ergänzungs- und Erweiterungsbau zu unterziehen. Er hat zu diesem Zweck ein Preisausschreiben veranstaltet und zehn Entwürfe erhalten, von denen die beiden mit dem ersten und zweiten Preis gekrönten sich als die Arbeiten des Architekten *Hugo Duderstädt* aus Chemnitz erwiesen. An der Spitze des Vereins steht der Architekt *Robert Heusinger*, als dessen Stellvertreter der Gymnasialoberlehrer Dr. *Ludwig Buschkiel* fungirt.

P. *Graz.* — Auch in diesem Jahr versendet der *Landes-Museumsverein Joanneum* mit dem achten Thätigkeitsbericht eine schöne *Vereinsgabe*, die mit kurzem Text von dem unermüdlichen *Karl Lachner* über das „Tischlergewerbe in Steiermark“ auf drei Tafeln eine Anzahl hübscher einfacher Stühle und eine Intarsie bietet. Dem Bericht ist zu entnehmen, dass der Verein, nachdem er sein Hauptziel — den Neubau des Museums und die Vereinigung der verschiedenen Sammlungen der steierischen Hauptstadt erreicht hat, mit allen Mitteln an der Erweiterung dieser Sammlungen arbeitet. Ein ausführliches Verzeichnis der Ankäufe, Geschenke und Leihgaben ist dem Bericht angehängt.

Rd. *Brünn.* In bekannter eingehender Form mit mehr als zwanzig Tabellen ausgestattet giebt das *Mährische Gewerbemuseum* einen Überblick über seine Thätigkeit während des Jahres 1889/90. Der außerordentliche Aufschwung, den diese Anstalt gewonnen hat, spricht in deutlicher Weise aus den Zahlen, soweit diese maßgebend sein können. Denn die Durchschnittsziffern bei Ankäufen sind eine bedenkliche Sache: es giebt Museen, denen ihre Objekte im Durchschnitt 20 Mark pro Stück kosten und andere, bei denen der Durchschnittspreis 100 M. beträgt: letztere dürften wohl besser gefahren sein. Der Wert der im Besitz des Museums heute befindlichen Objekte beträgt wohl 96000 Fl. wozu noch mit 19000 Fl. für die Bibliothek kommen. Bedenkt man, dass dies von einem *Privatinstitut* in der Zeit von 16 Jahren beschafft ist, dass die gesamte Verwaltung aus eigenen Mitteln bezahlt, ein Palast erbaut ist, so dass der aktive Besitz zur Zeit ca. 260000 Fl. beträgt, so kann man nur die größte Hochachtung vor dem haben, was hier geleistet ist. Das Hauptverdienst dabei gebührt ohne Frage dem jetzigen Direktor Prof. Procop. Er hat es in seltener Weise verstanden, Gelder zu beschaffen, das Interesse zu erwecken und das Museum zu heben. Denn der Besuch des Museums ist gegen den anderer Provinzialmuseen gehalten ein ganz kolossaler: im letzten Jahre über 61000 Personen. Dazu trat eine Reihe günstiger Umstände, namentlich die Stiftung von größeren Geldsummen, die über 37000 Fl. ausmachten. Dass auf derartige außerordentliche Stiftungen nicht immer zu rechnen ist, liegt auf der Hand; nötig aber ist, wie der Bericht ausführt, dass die Verwaltung auf die regelmäßig erforderliche Summe von 54000 Fl. mit Sicherheit jährlich rechnen kann. Der Direktor richtet daher einen energischen Appell an die betreffenden Behörden um Erhöhung der Subventionen, dem wir den besten Erfolg wünschen.

x. — *Der Preis des Aluminiums* ist durch beständige Vervollkommung in der Fabrikation auf 8 Mark pro Kilogramm gesunken, dürfte also bald zu weitgehender Verwendung kommen, da es von schöner Farbe, haltbar gegen äußere Einflüsse und äußerst leicht ist. Sein spezifisches Gewicht ist nur 2,6 d. h. ein Kilogramm Aluminium nimmt etwa viermal so viel Raum ein, als ein Kilo Silber. Für Gegenstände, welche nicht zu schwer sein dürfen, z. B. Leuchter, Tafelaufsätze, Lichtkronen ist dies Metall vortrefflich geeignet.



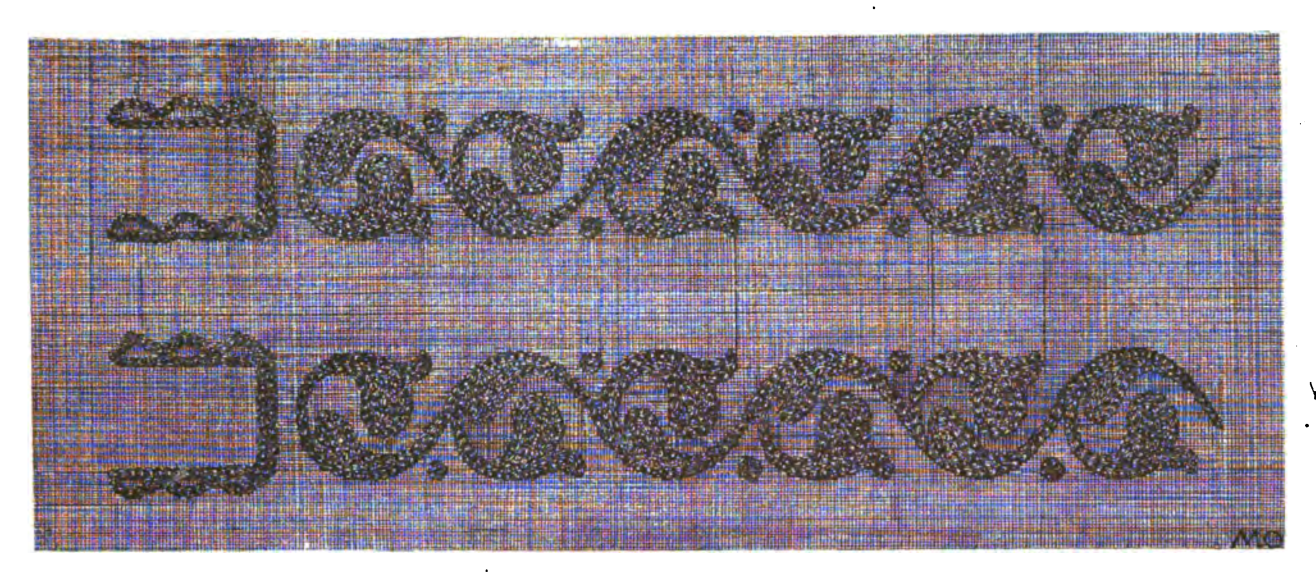


Fig. 1. Doppelborte von einem Leinenärmel aus Akhmîm. Österr. Museum.

SPÄTANTIKE STICKEREIEN.

VON *ALOIS RIEGL.*

MIT ABBILDUNGEN.



VOR der Erschließung der nachpharaonischen Gräber von Sakkarah und Akhmîm hat man in der Regel alle Verzierungen an den gemalten oder gemeißelten Gewändern aus dem Altertum als durch Stickerei hervorgebracht angenommen, einige wenige rieten auf Kunstweberei. Die ägyptischen Textilfunde brachten eine unverhoffte Aufklärung: es darf heute als ausgemacht gelten, dass die antiken Gewandverzierungen zum größten Teile als gewirkt zu denken sind. Von einer Kunstweberei kann in den Ländern um das Mittelmeerbecken vor Einführung der Seidenweberei keine Rede sein. Dagegen wäre es gefehlt, das Gleiche hinsichtlich der Stickerei anzunehmen. Es steht außer Zweifel, dass der Stickerei im klassischen Altertum allezeit neben der Wirkerei ein gewisses Bethätigungsfeld eingeräumt geblieben ist. Für die hellenistische Zeit beweisen es die von Stephani (Compte rendu de la comm. arch. de St. Pétersbourg 1881, 112, Taf. III.) publizirten taurischen Funde, für die ausgehende Antike diejenigen aus Ägypten. Welches war nun das der Stickerei im Altertum überlassene Bethätigungsfeld?

Vor allem erscheint es notwendig, angesichts der noch immer schwankenden Datirung der ägyptischen Textilfunde die in der Überschrift gewählte Bezeichnung „spätantike Stickereien“ zu rechtfertigen. Wie die Mehrzahl dieser Funde überhaupt, so werden auch die zur Erörterung bestimmten Stickereien höchst wahrscheinlich in der Zeit nach 476 n. Ch. entstanden sein. Die Epoche von 476 war gewiss in politischer Beziehung höchst bedeutsam für das Abendland, weit minder dagegen für das Morgenland und am allerwenigsten auf kunsthistorischem Gebiete. In letzterem Sinne werden wir daher unsere Stickereien, mögen sie selbst erst dem 7. Jahrhundert angehören, noch immer als spätantik bezeichnen dürfen, wodurch ihre kunsthistorische Stellung am prägnantesten zum Ausdruck gebracht erscheint.

Ferner wird es sich mit Rücksicht auf die vielseitige Verwendung der Nadelarbeit, die wir an den ägyptischen Funden beobachten können, empfehlen, vorerst noch den Begriff der Stickerei wie er im nachfolgenden zu verstehen sein wird, schärfer zu umgrenzen. Mit dem von der Nadel geführten Faden wurden nämlich Verzierungen sowohl auf gewebtem (Leinwand-) Grund als auch auf gewirktem (Wollrips-) Grund hervorgebracht. In letzterem Falle, wo es sich hauptsächlich um weiße Linienzeichnung auf vorher gewirktem Purpurgrunde handelte, wurde die Stickerei nachweislich mit

demselben Instrumente, mit derselben Nadel vollzogen, die den gewirkten Grund hergestellt hatte. Diese Art von Stickerei wird man daher füglich noch der Technik der Wirkerei zuzählen dürfen, zumal sie sich ausschließlich auf bloße flache Zeichnungen in Linienform beschränkt. Wir wollen uns also im folgenden nur mit jener zweiten Art von Stickerei befassen, die auf gewebtem Untergrunde ausgeführt ist.

Aber auch in diesem Falle werden wir noch eine Einschränkung machen dürfen. Eingestickte Punkte, kleine Inschriften, selbst aufgenähte Tuchausschnitte kommen keineswegs selten vor und verdienen als untergeordnete Erscheinungen keine eingehendere Betrachtung. Nur diejenigen Stücke, an denen die Verzierung als solche ganz oder doch in der Hauptsache durch Stickerei hergestellt wurde, sollen Gegenstand unserer besonderen Erörterungen sein.

In der ganzen Kollektion die das Österreichische Museum derzeit besitzt, befinden sich bloß drei Stücke, die wir in dem eben definirten Sinne als Stickereien bezeichnen dürfen. Zwei darunter stammen aus Sakkarah, eines aus Akhmîm. Die Funde aus Akhmîm pflegt man gegenüber denjenigen aus Sakkarah als die älteren anzusehen. In der That tragen die in Purpur und Weiß gewirkten Stücke, die in Akhmîm die Mehrzahl der Funde ausmachen, im allgemeinen den klassisch-antiken Charakter in treuerer Weise zur Schau, als die buntfarbig gearbeiteten, die hauptsächlich in Sakkarah gefunden worden sind. Aber es fehlt auch unter den letzteren nicht an Stücken von rein klassischem Charakter, so dass das angegebene Verhältnis sich vielleicht ebensogut aus lokalen anstatt aus zeitlichen Abständen erklären lassen könnte. Wenn ich also von den drei zur Erörterung bestimmten Stickereien diejenige von Akhmîm voranstelle, so will ich damit der Entscheidung in der Datirungsfrage keineswegs präjudiziren.

Aus Akhmîm stammt ein Leinenärmel, an welchem die gewöhnliche Doppelborte an der üblichen Stelle etwas oberhalb der Handwurzel eingestickt ist. In Fig. 1 erscheint die linke Hälfte dieser Doppelborte zur Abbildung gebracht. Der zu Grunde liegende Stich ist nach Therese Miranis eingehender Untersuchung unzweifelhaft ein Kettenstich, aber die einzelnen Stiche sind derart zusammengedrängt und scheinbar in- und übereinander verknotet, dass es erst eines genaueren Studiums bedarf, um den Sachverhalt festzustellen. Unsere Abbildung lässt freilich über die Stichart keinen Zweifel, ohne dass man aber darin einen wesentlichen Mangel an Treue in der Wiedergabe zu erblicken hätte. Was nämlich am Original den Beschauer verwirrt, ist die tiefe Färbung der gekräuselten Purpurwolle, die die einzelnen Fäden nicht genügend scharf von einander unterscheiden und daher deren Verlauf nicht verfolgen lässt, während in der Abbildung die Fäden und Stiche durch Anbringung von Licht und Schatten von einander ganz deutlich getrennt werden konnten. Ferner erscheint am Original infolge der dicht gesetzten Stiche der Leinengrund und mit ihm zugleich die Stickerei vielfach verzerrt und verknittert, was gleichfalls, weil gewiss ursprünglich unbeabsichtigt, an unserer Abbildung ohne Schaden wegbleiben konnte.

Die geschilderte Art des Kettenstichs unterscheidet sich sehr wesentlich von derjenigen, die von den Orientalen in neuerer Zeit geübt wurde und noch heute geübt wird. Die orientalische Tamburirstickerei legt die Kettenstiche, wenn sie dieselben auch in Kurven führt, immer ganz flach nebeneinander. Gewiss wäre ein solcher Vorgang auch für den Sticker unserer Doppelborte der einfachste gewesen. Wenn er ihn nicht befolgte und jene absonderliche Weise wählte, so muss er hiebei von einer bestimmten Absicht geleitet gewesen sein. Da der Effekt der Arbeit derjenige einer Reliefstickerei ist, so erscheint es offenbar, dass der Sticker nicht eine Flach-, sondern eine Reliefverzierung auf dem textilen Grunde beabsichtigt hatte. Es ist auch nicht abzusehen, warum der Arbeiter bei der Absicht auf Flachverzierung von der ihm so sehr vertrauten Technik der Wirkerei — der denkbar flachsten Textilverzierung, weil durch das einfachste Gewebe selbst hervorgebracht — hätte abgehen sollen. Wollte er aber eine Reliefverzierung anbringen, dann konnte er allerdings mit der Wirkerei nichts mehr ausrichten, und war somit gezwungen, an ihre Stelle die Stickerei treten zu lassen.

Was die Details der Doppelborte anbelangt, so besteht dieselbe aus einer doppelt wiederholten Wellenranke mit je zwölf Windungen. Anfang und Ende jeder Ranke erscheint durch je einen aus drei Seiten eines Rechtecks gebildeten Ansatz bezeichnet, dessen beide längere Seiten überdies mit Zacken berändert sind. Die obere Ranke ist im einzelnen vollkommen gleich mit der unteren behandelt; trotzdem erscheint eine Abwechslung und ein Zusammenwirken beider Ranken zu einem einheitlichen höheren Ziele durch den Umstand hervorgebracht, dass die



GESTICKTES WOLLTUCH AUS SAKKARAH.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.

korrespondirenden Einrollungen der oberen und unteren Ranke stets nach entgegengesetzten Seiten erfolgen, d. h. der eingerollte Ansatz in der oberen Ranke nach oben umschlägt, sobald er an der unteren Ranke nach unten einbiegt. Die in die gähnenden Zwickel zwischen Einrollung und Ranke eingesetzten kreisrunden Füllmotive sind dazu bestimmt, ein uraltes ästhetisches Postulat (Altägypten, Mykenä, Neuseeland) zu befriedigen.

Die Betrachtung dieser Wellenranke lässt sich innerhalb gewisser, allerdings ziemlich weit gezogener Grenzen selbst zur Zeitbestimmung verwerten. Die Wellenranke ist ihrem Ursprunge nach ein spezifisch abendländisches Motiv. Die altorientalischen Künste kennen sie nicht; erst die mykenische Kunst hat sie, sowie die Ranke überhaupt, zur Verwendung gebracht. In der frühgriechischen Kunst hat sie sich ein stets wachsendes Gebrauchsgebiet erobert; im Gefolge der hellenistischen Kunst ist sie dann hinübergewandert in den Orient, wo sie bis zum heutigen Tage eines der allergebräuchlichsten Bordürenmuster geblieben ist. Die Form, in der sie uns an der Akhmîmer Stickerei entgegentritt, zeigt schon bedeutende Annäherung an den späteren sarazenischen Typus. Die Abzweigungen sind bereits klobig gestaltet, wodurch sie sich als Vorläufer des mauresken Rankenornaments offenbaren; der zu Grunde liegende vegetabilische Charakter hat sich bedeutend verwischt und in demselben Maße einer abstrakten geometrischen Stilisirung Raum gegeben.

Aus Sakkarah stammt eine Stickerei, von welcher sich ein Bruchteil auf unserer Farbentafel abgebildet findet. Das Ganze ist ein blaues, locker gewebtes Wolltuch, mit zwei eingewebten roten Bordürestreifen. Das ganze Tuch samt der Bordüre ist durch eingewebte schmale gelbe Streifen in Quadrate zerlegt; soweit die Bordüre reicht, erscheint jedes Quadrat durch eine gestickte Figur ausgefüllt. Sämtliche Figuren, deren jede wiederholt wiederkehrt, vereinigt (bis auf eine einzige rein geometrische) der Ausschnitt, den unsere Farbentafel wiedergiebt. Die Erhaltung der Stickerei ist zwar nicht in allen Einzelheiten eine so vortreffliche, wie sie in der Abbildung entgegentritt; aber was in dem Originalausschnitt ausgemodert oder weggerissen ist, das ließ sich von den übrigen besser erhaltenen Wiederholungen dieser Figuren ergänzen, so dass an der Authenticität der Wiedergabe kein Zweifel übrig bleibt.

Der Stich ist in diesem Falle ein Stielstich, in derben Wollfäden (die weißen Partien in Baumwollfäden) ausgeführt. Die Regelmäßigkeit der Stiche, die hierdurch erzielte geometrische Stilisirung der Figuren stellt diese Stickerei auf eine Stufe mit den Arbeiten nach gezählten Fäden. Aber schon unsere Farbentafel deutet durch den pastosen Auftrag der Stiche an, dass dieselben in derbem, vorspringendem Relief gehalten sind. Es trägt hiezu neben der natürlichen Stärke des Fadenmaterials auch der Umstand wesentlich bei, dass die Stiche, offenbar beabsichtigtermaßen, eng nebeneinander gesetzt sind. Es tritt uns also auch in diesem Falle dieselbe Absicht entgegen, die wir an der gestickten Doppelborte aus Akhmîm fesstellen konnten: nicht um die Anbringung einer Flachverzierung handelte es sich bei dem Sticker, sondern um ein textiles Relief.

Von den ornamentalen Details dieser Stickerei lässt sich in Anbetracht ihrer geometrischen Stilisirung nur weniges sagen. In dem oberen Streifen der Bordüre sieht man links drei zusammenhängende Figuren, wovon die mittlere wohl als Mensch, die beiden seitlichen als Höckertiere anzusehen sein werden. Man darf somit die Gruppe etwa interpretiren als einen „Mann aus Morgenland, führt zwei Kamel' am Halfterband". Daneben steht ein Kreuz, das sich links im unteren Streifen wiederholt, und anscheinlich bloß als dekorative Ausfüllung des Quadrats aufzufassen ist, während das zweite, griechische Kreuz im unteren Streifen wohl eher als christliches Symbol gedeutet werden dürfte. Von den zwei übrigen Figuren glaubt man in der einen eine Thor- vielleicht Kirchenfassade zu erkennen, in der anderen sicher ein Lebewesen, und zwar mit Rücksicht auf den langen Hals und den verbreiterten Schweif am ehesten einen Vogel. Der Gesamteindruck dieser geometrisch stilisirten Figuren erinnert unmittelbar an die Musterung der heutigen Nomadenteppiche vom Kaukasus, insbesondere der Sumak-Teppiche, denen sie auch in Bezug auf das technische Aussehen auffallend ähnlich sind.

Das dritte Exemplar (Fig. 2), gleichfalls zu Sakkarah ausgegraben, besteht aus einem ungefähr 39 cm langen und 20 cm breiten Stück sehr locker gewebten blaugefärbten Leinens, das der Länge nach dreifach zu 8 cm zusammengefaltet und rückwärts vernäht ist; vermutlich hat es zu einer Binde, vielleicht zu einer Kopfbinde gehört. Soweit die gestickte Verzierung (36 cm) reicht, ist das Stück zum größten Teile wohl erhalten. Die Stickerei ist darauf ausgeführt in Silberlahn, in einer Technik, die heute noch im Orient weitverbreitet ist. Um

nämlich die einzelnen liegenden Kreuzchen, aus denen sich das Muster in Fig. 2 zusammensetzt, hervorzubringen, wurde ein Stück 1 mm breiten Silberlahns genommen, vermutlich in eine plattgedrückte Nadel eingeführt und mittels letzterer nach Art des Kreuzstichs in das lockere Gewebe eingestickt. Die Enden des zu einem Kreuzchen erforderlichen 1 1/2 cm langen Silberlahns wurden unter die beiden Kreuzbalken gesteckt, um das Ganze auf dem Gewebgrunde festzuhalten; ein Ende pflegt mit einer Ecke unter dem oberen Kreuzbalken hervorzulugen. Auf der Rückseite zeigt jedes Kreuz die Figur eines gebrochenen S.

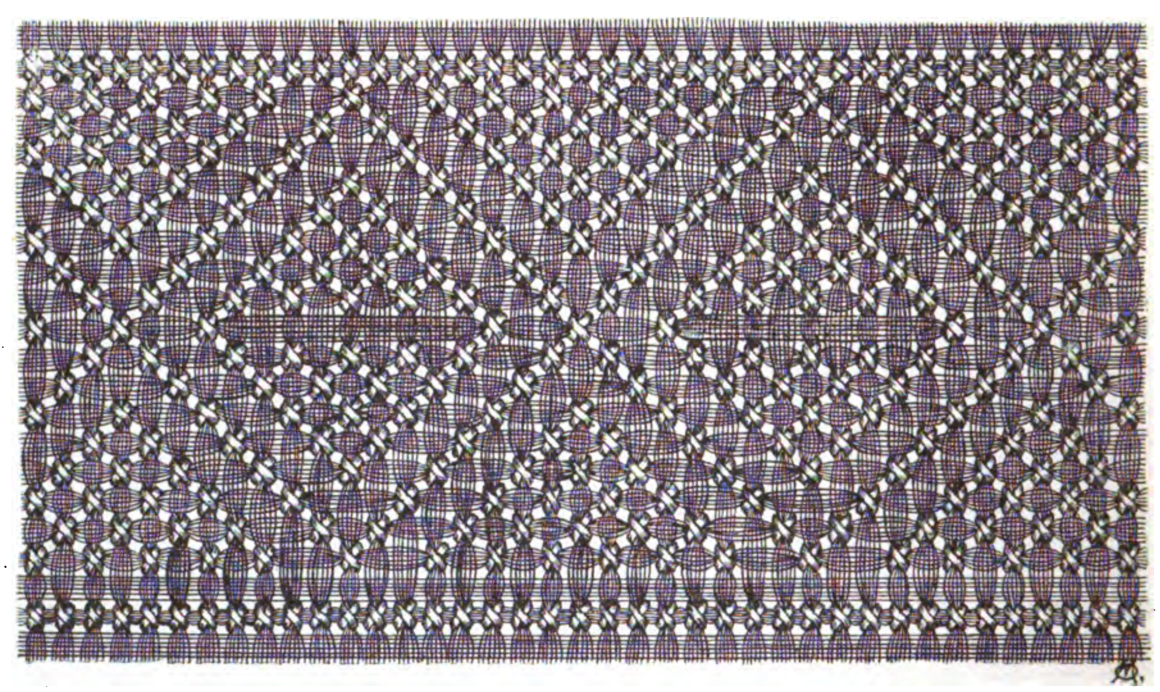


Fig. 2. Stickerei aus Sakkarah. Österr. Museum.

Vorbedingung für diese Art der Stickerei war ein lockeres Gewebe, das sich leicht durchbrechen lässt, wie es Fig. 2 sehr deutlich veranschaulicht. Das Muster musste sich naturgemäß auf die einfachsten geometrischen Konfigurationen beschränken. Die Gesamtverzierung der Binde besteht aus sechs Rauten, deren zwei unser Ausschnitt in Fig. 2 zeigt. Anfang und Ende der Binde sind in ähnlicher Weise wie Fig. 1 durch Ansätze in Form von je drei wagrechten Linien bezeichnet. Diese Linien sind zwar gleichfalls in Silberlahn hergestellt, aber in etwas abweichender Stichart, indem hier die Kreuze nicht jedes selbständig für sich eingestickt sind, sondern fortlaufend unter einander zusammenhängen. Es wurden nämlich im Hingehen mit der Nadel einmal die Schrägbalken von links nach rechts mit fortlaufendem Silberlahn eingestickt und im Zurückgehen mit den Schrägbalken von rechts nach links gekreuzt. Auf der Vorderseite sehen die Kreuzchen zwar genau so aus als wie die einzeln eingestickten; man vermisst nur die an letzteren hie und da hervorguckenden Enden. Auf der Rückseite dagegen sehen wir nicht die gebrochenen S-Figuren, sondern naturgemäß ebenfalls Kreuzchen, wenn auch viel kleinere als diejenigen auf der Vorderseite.

Die Silber- und Goldlahnstickerei ist heute noch dem Orient besonders eigen, und zwar tritt sie überall dort entgegen, wo ein schütteres Gewebe die Vorbedingungen dafür darbietet; häufig findet sie sich auch auf Netzgrund ausgeführt. So auf der Balkanhalbinsel, wo die in der sogen. serbischen Leinwand hergestellten Tüchlein gegen den Saum zu absichtlich locker gewebt sind, um das Einsticken des Metalls zu ermöglichen. Es finden sich aber an diesen in der Regel bloß Einzelkreuzchen, in versetzten Reihen eingestickt. Dagegen treffen wir in Agypten noch heute dieselbe Stickerei in den beiden an unserem spätantiken Beispiel vertretenen Abarten, und zwar gleichfalls unter Anwendung zur Verzierung von Kostümstücken, wie unter anderem eine moderne blaue Tunika mit gewöhnlicher

Rautenverzierung, im Osterreichischen Museum beweist. Ein indisches Beispiel, das unserer spätantiken Binde nach Farbe und Muster ganz auffallend nahesteht, findet sich publizirt im Journal of Indian Art 18, Taf. XI g.

Das Ergebnis unserer Betrachtungen läßt sich nun dahin zusammenfassen, dass das Bethätigungsfeld der Stickerei im Altertum namentlich dort gelegen war, wo es sich um Herstellung eines Reliefs handelte. Auch das von Stephani publizirte hellenistische Beispiel in der Eremitage scheint nach dem Eindrucke, den die Reproduktion macht, keine Flachstickerei zu sein. Nicht minder war man auf die Stickerei angewiesen, sobald man Metall in die Textur bringen wollte; wie wenig die im Altertum allmächtige textile Verzierungstechnik, die Wirkerei, sich zur Verarbeitung von Metallfäden eignete, kann man noch heute an den gewirkten Gewändern der Chinesen beobachten.



NEUE BÜCHER UND VORLAGEWERKE.

Einen wichtigen, man darf sagen ersten wertvollen Beitrag zur Geschichte der schlesischen Glasindustrie bietet die Schrift von *E. v. Czihak*, Schlesische Gläser, [1]) von der ein Kapitel im laufenden Jahrgang des Kunstgewerbeblattes, andere in anderen Zeitschriften bereits zum Abdruck gekommen waren. Der Verfasser bringt auf Grund archivalischer Studien und genauer Kenntnis des Bestandes der erhaltenen Denkmäler, namentlich in den schlesischen Museen, Ordnung und Übersicht in die Fülle des Materials und weist eine Menge bisher heimatloser Gruppen alter Glasarbeiten mit Sicherheit Schlesien überhaupt, oft auch bestimmten Orten zu.

Der erste historische Teil behandelt in einzelnen Kapiteln die Stätten und Träger der Glasindustrie, die Hütten und ihren Betrieb, die Rohmaterialien, Glassorten, die Fabrikate und ihre Veredelung.

Das Kapitel der Glasverdelung ist ohne Frage das wichtigste des ganzen Buches. Wir erfahren darin, dass alle Arten der Technik in Schlesien zu Haus waren und finden gewiße Gruppen von Gläsern definitiv untergebracht. Dass die Herstellung von Filigran- und Fadengläsern in Schlesien heimisch gewesen, hat schon Friedrich nachgewiesen; früher glaubte man vielfach, dass die Fadengläser mit emaillirten deutschen Wappen aus Venedig eingeführt und erst in Deutschland emaillirt seien. Die Emailmalerei — oder wie man in Schlesien im Gegensatz zu der durchsichtigen Schmelzmalerei sagte: *Kleckmalerei* — scheint sehr weit verbreitet gewesen und auch in den größeren Städten ausgeübt worden zu sein.

Beliebt waren in Schlesien offenbar die Verzierungen mit der Diamantspitze, die sogenannten „gerissenen“ Gläser. Es sind meist hohe cylindrische Gläser mit sehr feiner gerissener Zeichnung, die oft noch durch Lackmalerei gehoben wird. Darin eine spezifisch schlesische Kunstübung zu sehen, wie Czihak will, dürfte kaum haltbar sein, da auch anderwärts diese Kunst geübt ward. So finden sich im Kunstgewerbemuseum zu Köln nachweislich in Köln von Venezianer Arbeitern gefertigte Gläser mit gleicher Verzierung, und der bekannte Kanonikus Busch in Hildesheim war um die Mitte der vergangenen Jahrhunderts Meister in dieser Technik, die er auch auf Porzellan übertrug.

Der Veredelung durch Schliff und Schnitt widmet der Verfasser ein langes Kapitel. Die Schleifarbeit ist wesentlich eine gröbere, wodurch das Glas aus dem Rohen herausgearbeitet, aber auch mit Stern-, Kugel- und Fassettenschliff versehen wird. Künstlerisch wertvoll ist der Glasschnitt oder die Gravirung mit dem Rade, die allerlei Motive, Figuren, Landschaften und Ornamente herausarbeitet und es zu den höchsten Leistungen bringt.

An diese sieben ersten Kapitel schließen sich in fünf weiteren eine Geschichte der schlesischen Glas-

1) E. v. Czihak, Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie späterer Zeit. Breslau 1891. 8. Mit Abbildungen.

industrie von 1740 bis zu den Freiheitskriegen und einige kleinere Kapitel und Verzeichnisse, sowie eine eingehende Darlegung der Ansicht des Verfassers über die sogenannten Hedwigsgläser. Er ist der Meinung, dass es sich um orientalische Erzeugnisse handelt und scheint damit das Richtige zu treffen. Das einzige Moment, welche gegen diese Annahme, für welche sonst alle übrigen sprechen, geltend gemacht wird — die angeblichen dreieckigen Schilde auf mehreren der Gläser — sind nach unser Meinung gar keine Schilde, sondern lediglich ornamentale Raumfüllungen, wie verschiedene andere von zum Teil ganz kuriosen, an Textilmuster gemahnende Formen auf den Gläsern mehrfach vorkommen.

Der zweite Teil des Buches enthält den Katalog der Gläsersammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau, wohl der einzigen Sammlung, die eine vollständige Übersicht über die Entwickelung der schlesischen Glasindustrie gewährt. Die Einteilung, die der Verfasser trifft, ist durchaus zweckmäßig und kann anderen Sammlungen zum Muster dienen. Leider sind die Stücke nicht numerirt — sie führen nur die Inventarnummern — was für Citate nicht zweckmäßig ist. Das Verständnis des Buches wird durch eine große Anzahl gut gezeichneter Abbildungen im Text und Lichtdrucke wesentlich gefördert; man darf es nach allen Richtungen als gelungen bezeichnen.

Mit der Technik und Geschichte der *Glasmalerei* sowie des *Mosaik* beschäftigt sich ein neuer — der achte — Band der Seemannschen Kunsthandbücher von *Karl Elis* [1]), der leider die Vollendung der Arbeit nicht erlebt hat. In kurzen Zügen ist das Mosaik behandelt, in den mannigfaltigen Arten, die uns frühere Zeiten hinterlassen haben. Eine etwas eingehendere Behandlung der technischen Seite, namentlich der außerordentlich reichen und verschiedenartigen Mosaiken des Orients wäre wohl erwünscht gewesen. Auch die historische Behandlung der Glasmalerei der nachmittelalterlichen Zeit hätte etwas ausführlicher sein können: von der großartigen und eigenartigen Kabinettglasmalerei in der Schweiz bekommt man keine Vorstellung. Das wichtige und lehrreiche Buch von *H. Meyer*, Die Schweizer Sitte der Fenster- und Wappenstiftungen, ist den Verfassern unbekannt geblieben.

Konnten wir kürzlich einem deutschen Handbuch über Waffenkunde uneingeschränktes Lob spenden, so ist dies heute nicht möglich bei einem neuen Band der Quantinschen Handbibliothek, der das gleiche Thema behandelt. Der Verfasser, Maurice Maindron [1]) hat sich die Sache bequem gemacht. Er giebt die Geschichte des ganzen Waffenwesens von den Uranfängen an bis in unsere Tage bald in gemütlicher Erzählung, bald in wissenschaftlich sein sollender Form. Seine Litteraturkenntnis ist ebenso miserabel wie die der Denkmäler und beide den Abbildungen des Buches, die rein auf eine gefällige äußere, ungefähre Wirkung hergestellt sind, ebenbürtig. Das Buch von Böheim ist nicht einmal citirt, obwohl es der Verfasser gekannt haben muss, denn er schreibt es aus und kopirt ganz lustig Marken daraus. Es ist bis jetzt das schlechteste der Quantinschen Handbücher, denen wir meist — stets vom Standpunkte der Franzosen aus und lediglich in Rücksicht auf französiche Kunst — alles Lob erteilen konnten, und für uns Deutsche wenig brauchbar.

Gelegentlich der Besprechung neuer Werke über Waffenkunde gedachten wir letzthin rühmend des großen Werkes von Hefner-Alteneck über die Handzeichnungen deutscher Meister für fürstliche Prachtrüstungen. Und schon wieder liegt ein Werk des trefflichen Verfassers vor, dem mit dem Alter Lust und Kräfte, zu publiziren, zu wachsen scheinen. Es ist ein Prachtwerk [2]), das auch dem Verleger zur höchsten Ehre gereicht und überhaupt eine Zierde der deutschen Kunstlitteratur bildet. Das Werk enthält auf 30 Tafeln 122 Abbildungen von farbig emaillirten und mit kostbaren Edelsteinen verzierten Schmuckgegenständen, Prachtgeräten aus Edelmetall oder kostbarem Material in Edelmetallfassungen, Geräte, Waffen und Ähnliches. Sie sind nicht nach erhaltenen Originalen gefertigt, sondern nach alten Zeichnungen — nach der Meinung des Herausgebers von der Hand des Hans Mielich — welche eine *Art bildliches Inventar* des alten herzoglich bayerischen Schatzes bildeten. Der außerordentliche Wert, namentlich der Edelsteine dieser Schmuckstücke, das Bedürfnis, sie im Notfall identifiziren zu können, ließ es wünschenswert erscheinen, diese Kostbarkeiten lieber in Originalgröße zu kopiren, als Beschreibungen derselben anzufertigen. Daher sind denn auch einzelne besonders wertvolle Stücke von

1) Karl Elis, Handbuch der Mosaik- und Glasmalerei. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von J. Andree. Mit 82 Abbildungen. 8. Leipzig, E. A. Seemann. geb. 3,60.

1) G. R. Maurice Maindron, Les armes. Mit 248 Abbildungen und 3 Tafeln Marken. Paris, Quantin. geb. 3 M. 50.

2) Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts von Dr. J. H. v. Hefner-Alteneck. 30 Tafeln in reichstem Gold- und Farbendruck. gr. 4. Frankfurt 1890, Heinr. Keller. 75 Mark.

mehreren Seiten gezeichnet. Einzelne dieser Stücke werden 1816 als noch vorhanden erwähnt, die meisten sind längst verloren. Gerade diese getreue und sorgfältige Wiedergabe aller Einzelnheiten, worauf es bei diesem Inventar ganz besonders ankam, macht nun diese Blätter zu einen ganz ausgezeichneten Studien- und Vorbildermaterial. Eine außerordentliche Fülle von Anregung bieten diese prächtigen Tafeln, namentlich rücksichtlich der farbigen Wirkung, die hier durch Gold, Email und Edelsteine oft zu denkbar höchster Vollendung gesteigert ist. Das Werk wird daher nicht bloß in der Werkstatt des Goldschmiedes und Emailleurs, sondern auch in den Bijouterie- und Quincailleriefabriken willkommen und von Nutzen sein.

Mit schnellen Schritten schreitet das große Unternehmen des jungen Verlages von *Artur Seemann*, welches *Max Heiden* in Berlin unter dem Titel „Motive" herausgiebt[1]) voran. Schon heute, wo es zur Hälfte vollendet vorliegt, darf man es als ein monumentales Werk, als ein Corpus des Flachornamentes bezeichnen. Es ist geradezu erstaunlich, welche Fülle von Material der Herausgeber beibringt. Da ist kein Gebiet künstlerischer Thätigkeit, dem er nicht irgend ein „Motiv" abgerungen, Ornamente, die andere kaum beachtet, bringt er zu Ehren und zeigt damit zugleich, welche Schätze allerorten noch zu heben sind. Dabei ist die Auswahl der einzelnen Stücke mit richtigem Verständnis für ihre praktische Verwendbarkeit getroffen und dargestellt, so dass bei der Benutzung oft nur ein Umsetzen in Farbe oder eine Reduktion ohne erhebliche Umzeichnung nötig ist. Je weiter das Werk fortschreitet, desto mehr werden Lehrer und Meister den Nutzen dieser großartigen Sammlung für Schule und Werkstatt einsehen lernen. *A. P.*

1) Motive, Sammlung von Einzelformen aller Techniken des Kunstgewerbes als Vorbilder- und Studienmaterial. Herausgegeben von *Max Heiden*. 30 Doppelhefte von je 10 Blatt. Pro Doppelheft 2 Mark. Erschienen 18 Doppelhefte.

KLEINE MITTEILUNGEN.

P.— *Hanau.* Der Bericht der *königl. Zeichenakademie* zeigt die Anstalt in ruhiger Entwickelung, indem Neuorganisationen oder Änderungen im Lehrplan nicht stattgefunden haben. Die Zahl der Schüler betrug 430, darunter 67 Tagesvollschüler; ferner 60 Schülerinnen mit 8 Tagesvollschülerinnen. Wenngleich die Gesamtzahl der Schüler dieselbe geblieben ist wie im vorigen Jahre, so haben diese doch so viel mehr Unterricht in verschiedenen Fächern gewonnen, dass Parallelabteilungen gebildet werden mussten.

— *Karlsruhe.* In der letzten Monatsversammlung des *Badischen Kunstgewerbevereins* hielt der Vorsitzende, Herr Direktor *Götz* einen höchst interessanten Vortrag über den Bildhauer und Töpfer *Hans Kraut,* der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Villingen lebte und wirkte, 1585 daselbst Bürger wurde und 1600 starb. Zur Grundlage diente das bedeutendste noch vorhandene Werk des Meisters, bestehend in einem bunten Majolikakachelofen von hohem Kunstwerte, welcher als ein Geschenk des Abtes vom Kloster St. Georgen dem Kloster St. Peter gestiftet wurde und nunmehr nach 304 Jahren in den Besitz unseres hiesigen Kunstgewerbemuseums gelangte. Derselbe ist in allen Teilen noch trefflich erhalten und zeigt eine Frische und Leuchtkraft der Farbe, die durch das Alter in ihrer feinen Stimmung nur noch gesteigert wurde. — Mit einem Rückblicke auf das hochentwickelte Kunstschaffen, welches in jener Zeit auch das Handwerk unseres heimischen Schwarzwaldes auszeichnete und verschiedene Städte wie Offenburg, Gengenbach, Villingen u. s. w. beherrschte, ging Redner auf die in der Villinger Altertümersammlung noch vorhandenen Majoliken Krauts über und schilderte den in dem South Kensington Museum in London aufgestellten, 1577 entstandenen Prachtofen des Meisters, welcher ein würdiges, von den Engländern hochgeschätztes Gegenstück zu der hiesigen Erwerbung bildet. An diesem letzteren, dem für Kloster St. Peter bestimmten Ofen, hat der Meister zwei Jahre (1586—87) gearbeitet. Insbesondere sind die Giebelbekrönungen, wie auch die beiden im kräftigsten Hochrelief gehaltenen Hauptkacheln des Ofens mit den von Figuren umgebenen Wappen der Klöster St. Georgen und St. Peter von vollendeter Schönheit und gehören mit zu dem besten, was die deutsche Keramik geschaffen hat. Von besonderem Interesse sind ferner die Inschriften, welche beide Kacheln enthalten, darunter die Jahreszahl und das Monogramm des Meisters. Auch die glatt behandelten Teile sind reich mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte und mit Heiligengestalten bemalt, sowie durch reizende Kartuschen umrahmt. Die in die letzteren verflochtenen Figuren erinnern vielfach an Jost Ammansche Schöpfungen, wie sie namentlich in dessen fast zu gleicher Zeit erschienenen Wappen- und Stammbuche enthalten sind. Die Modellformen zu einzelnen Pilasterteilen sind, wie die Jahreszahl (1532) aufweist, aus früherer Zeit und vermutlich nach deren Bezeichnung, wie auch der etwas ernsteren Auffassung zu schließen, von dem Vater des Meisters geschaffen. Besonders interessant war der Vergleich, welchen der Vortragende mit dem Londoner Ofen zog und hierbei den Nachweis lieferte, dass auch die gemalten Teile unter dem Einflusse Krauts entstanden seien. Auch die innere Beschaffenheit der Kacheln, deren genaue Prüfung das Umsetzen ermöglicht habe, lasse erkennen, dass die glatten wie plastisch behandelten Teile einheitliche Arbeit seien.

Redner gab zum Schlusse noch der Freude Ausdruck, dass diese vaterländische Arbeit vor Entziehung in das Ausland gerettet und der Heimat erhalten werden konnte.

P. *Köln.* Der Kölnische Kunstgewerbeverein kann in diesem Jahr auf eine dreijährige erfolgreiche Thätigkeit zurückblicken. Dem in der Generalversammlung am 20. Juni erstatteten Geschäftsbericht entnehmen wir folgendes: Der Verein ist im langsamen Fortschreiten begriffen; eine schnellere Entwicklung, welche im Interesse des Kölner Handwerkerstandes dringend zu wünschen wäre, ist deshalb schwierig herbeizuführen, weil der Verein, dessen Aufgaben nur im engsten Zusammenhang mit denen des Kunstgewerbemuseums zu lösen sind, unter denselben ungünstigen Verhältnissen leidet wie jenes, von allem unter der Lokalfrage. Der Verein muss notwendigerweise das Bindeglied zwischen Handwerkerstand und Museum werden; durch Vorträge, Ausstellungen und durch ähnliche Veranstaltungen muss er die Schätze der Sammlung und Bibliothek des Museums dem Verständnis näher bringen und nutzbar machen. Dazu fehlen aber vor allem jetzt die geeigneten Räume im Museum, ohne die nichts anzufangen ist. Um in richtiger Weise wirken zu können, bedarf es eines Vortragssaales im Kunstgewerbemuseum. Erfreulich ist der stets wachsende Zutritt von Handwerkern zu dem Verein. Der Provinziallandtag hat sein Interesse für den Verein durch die Zuwendung von je 3000 M. auf drei Jahre bekundet. Das Kunstgewerbemuseum verdankt dem Verein als Schenkungen des letzten Jahres eine große Sammlung von 150 Stück altpersischen Kunstgegenständen, Metallarbeiten, Porzellan, Gläsern, Fayencen, Stickereien; ferner eine umfassende Kollektion von etwa 100 Ofenteilen und Kacheln, Schweizer und süddeutscher Herkunft, die bisher im Museum noch nicht vertreten waren. Auch den alten, durch den Verein begründeten Abteilungen wurden zahlreiche neue Stücke durch Einzelerwerbungen zugeführt, vom Verein wurden im Berichtsjahr 5555 M. für Erwerbungen aufgewandt. Seit seiner Entstehung hat derselbe für das Kunstgewerbemuseum die Summe von 64000 M. aufgebracht. So hat denn der Verein auch im verflossenen Jahre den größten Teil seiner Mittel zur Erweiterung der Sammlungen des Museums verwandt und hilft dort Schätze aufspeichern, die erst später voll und ganz ausgenutzt werden können. Der Bericht erwähnt ferner, dass das zu erbauende neue Kunstgewerbemuseum unbedingt in die Altstadt gehöre, wenn es seinen Zweck erfüllen solle. Nach dem Kassenbericht betrugen die Einnahmen im vergangenen Jahre 5878 M., die Ausgaben 5759 M. Die im Turnus ausscheidenden Vorstandsmitglieder, die Herren Hofgoldschmied Hermeling, Direktor Rauter, Beigeordneter Thewalt und Obermeister Hall, wurden durch Zuruf einstimmig wiedergewählt. Zum Schluss teilte der Vorsitzende mit, es sei alle Aussicht vorhanden, dass die Angelegenheit des Neubaues des Kunstgewerbemuseums zur allgemeinen Zufriedenheit gelöst werde.

st. — *Nürnberg.* — Das *Bayerische Gewerbemuseum* giebt in seinem Jahresbericht eine eingehende Darlegung seiner Leistungen während des Jahres 1890. Soweit es sich um die kunstgewerbliche Leitung der Anstalt handelt, entnehmen wir denselben folgendes: Bei der mehr und mehr schwindenden Aussicht, in absehbarer Zeit einen Neubau zu erhalten, hat man sich entschlossen, das jetzige provisorische Gebäude möglichst zweckmäßig auszubauen und der Appell an die Opferwilligkeit der Bürgerschaft Nürnbergs, um für diesen Zweck Geld zu erlangen, hat glänzenden Erfolg gehabt: 166000 M. kamen in kurzer Zeit zusammen (NB. — könnte denn das Ausstellungsgebäude des Museums nicht zweckmäßig zu einem Museum ausgebaut werden?). Für Vermehrung der Mustersammlung wurden 3999 M. verausgabt, wofür 91 Nummern erworben werden konnten; manches kam durch Schenkung hinzu. Der Besuch der Vorbildersammlung und Bibliothek steigerte sich sehr erheblich, womit die Vermehrung gleichen Schritt hielt. Eine vom Museum ins Leben gerufene bayerische Landesausstellung, prämiirte Lehrlingsarbeiten, Schülerarbeiten aus den Zeichenklassen der Fach- und Fortbildungsschulen, hatte sich eines großen Erfolges zu erfreuen. Die Jahresabrechnung des Museums ergiebt die Summe von 110782 M. 98 Pf. in Einnahme gegen 110466 M. 39 Pf. in Ausgabe.

x. — Die Thätigkeit des *Centralgewerbevereins* für Rheinland und Westfalen in *Düsseldorf* und insbesondere die Einrichtung des Ausleihens seiner Sammlungen an die einzelnen Glieder der verschiedenen Zweigvereine haben in ihren wohlthätigen Wirkungen auf die technische und wirtschaftliche Hebung unseres westdeutschen Gewerbes die Aufmerksamkeit der französischen Regierung in dem Maße erregt, dass der Minister der schönen Künste, der vor einiger Zeit einen Beamten zum Zwecke der Untersuchung jener Einrichtungen hierher entsandt hatte, mit dem Plan umgeht, eine ähnliche Einrichtung in Frankreich zu veranlassen.



Orientalisches Gefäß aus Bronze.
Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. Aufgenommen und gezeichnet von FR. SCHÄFER. Halbe Originalgröße.



Intarsia, gezeichnet von ELISABETH KÜHN.

ELEKTRISCHE BELEUCHTUNGSKÖRPER.

VON *F. LUTHMER.*

MIT ILLUSTRATIONEN.



DASS eine neue Kraft, welche uns die Wissenschaft zu Beleuchtungszwecken dienstbar gemacht hat, einen Umschwung in der Form der Beleuchtungskörper zur Folge haben muss, erscheint uns allen selbstverständlich. Und von einer Ausstellung, die uns im größten bisher erreichten Umfange mit den neuesten Erfolgen der Elektrotechnik bekannt macht, verlangen wir auch eine Auskunft über die Frage, wie sich das Kunstgewerbe nun mit dem neuen Element abgefunden hat. Thatsächlich hat die diesjährige Frankfurter Ausstellung die Versuche einer Reihe der nambaftesten Firmen nach dieser Richtung hin aufzuweisen. Ich sage absichtlich „Versuche“. Denn zu einem abschließenden Ergebnis, zu einer Erscheinung, von der man sagen könnte: Dies ist der Beleuchtungskörper der Zukunft, hat es keine der ausstellenden Fabriken gebracht.

Die Feststellung dieser negativen Thatsache schließt noch kein absprechendes Urteil ein. Vielmehr würde jemand, der diese abschließenden Resultate jetzt schon erwartet, nur beweisen, dass er das Zeitmaß für die Entwickelung kunstgewerblicher Formen zu kurz schätzt. Sind doch die Formen der allermeisten Geräte, welche uns umgeben, das Resultat jahrhunderte- selbst jahrtausendelanger Entwickelungen; der Pflug, der Karst, der Löffel, der Handspiegel, sie haben heute noch im wesentlichen die gleiche Gestalt wie zur Zeit Homers. Und wie hilflos steht im allgemeinen unsere moderne Erfindungskraft vor Aufgaben, welche uns die Technik aus ihren thatsächlichen Neuschöpfungen von Zeit zu Zeit stellt! Mit der Laterne muss man nach dem Keim eines neuen Gedankens suchen; fast immer ist unsere Antwort auf solche Fragen ein unsicheres Umhertasten in dem Arsenal allbekannter Motive, die wohl oder übel dem neuen Programm angepasst werden. Hat die Nähmaschine trotz aller Konkurrenzausschreiben nur den Ansatz eines neuen Formgedankens gefunden? Ist das Pianino nicht noch immer ein Bastard aus Büffett und Spiegelkonsole? Hat man für die Petroleumlampe, wenn man ihr Hauptstück, das Ölbassin überhaupt zum Ausdruck bringt, ein anderes Vorbild gefunden, als den mittelalterlichen Abendmahlskelch! Und was ist, um unserem Thema näher zu kommen, unsere Gaskrone eigentlich? Sehen wir uns das beliebteste, das sogenannte „holländische Genre“ an. Da haben wir eine möglichst treue Nachahmung jener bekannten, für Kerzen bestimmten Messingleuchter, die ihrerseits wieder in ihrer großen Kugel das Rudiment der alten Öllampe, das Ölbehältnis tragen. Und dieses Ölbehältnis, begegnet es uns, wenn wir die

Musterbücher unserer besten Gaskronengeschäfte durchsehen, als Mittelmotiv nicht allerwegen? Ja, so wenig hat sich der Gaslüster von der atavistischen Form des Kerzenlüsters frei zu machen gewusst, dass wir mit Vorliebe durchbohrte Kerzen aus Milchglas oder Alabaster aufstecken, auf deren Spitze wir die Gasflamme brennen lassen. Wenn wir bedenken, dass das Kohlenwasserstoffgas jetzt seit etwa fünfzig Jahren unsere Häuser und Strassen beleuchtet, ohne es zu einer durchschlagend eigenen, prägnanten Form seiner Leuchtkörper gebracht zu haben, so werden wir seinem jugendlichen Nachfolger, dem elektrischen Strom nicht das Unrecht anthun, schon jetzt, im ersten, noch viel umstrittenen Beginn seiner Herrschaft schon fertige Formenbildungen von ihm zu verlangen. Und der kritische Gang, welchen wir durch die elektrotechnische Ausstellung zu Frankfurt thun, wird sich darauf beschränken, nach Keimen, nach ersten Ansätzen zu suchen, von deren Ausbildung wir später einmal Erfindungen von durchschlagender Neuheit erwarten dürfen.

Zwei Gesichtspunkte sind es, von denen ausgehend wir uns die Erklärung für die meisten dieser unbefriedigenden, weil unfreien Versuche zurechtlegen müssen. Einmal ist es der Erfinder, der mit der Freiheit, welche ihm der elektrische Funke gewährt, noch nichts anzufangen weiß. Auch an die Freiheit muss man sich gewöhnen. Wer sein Lebenlang mit dreiviertelzölligen Gasrohren, mit den schwerfälligen Verbindungsstellen, mit der Rücksicht auf die rußende, feuergefährliche Gasflamme gearbeitet hat, muss sich erst darein finden, dass diese beengenden Rücksichten in Fortfall kommen, muss erst die Vorteile benutzen lernen, die ihm der fast körperlose Zuleitungsdraht, die kaum erwärmte, nach oben, nach unten, horizontal, schräg aufwärts und abwärts anzubringende Birne des Glühlichts gewährt. Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, dass auf unerklärliche Weise in der Anbringung der Glühlampen ein Irrtum sich jetzt schon einzuwurzeln scheint, der technisch keineswegs begründet ist. Neun Zehntel aller deutschen Glühlichtlüster ordnet diese so an, dass sie sich dem Beschauer unter einem Winkel von 30—45 Grad geneigt entgegenstrecken. Diese Lage führt die schnellste Abnutzung des zarten Kohlenfadens herbei, dessen Glühen im luftleeren Raum das Licht erzeugt. Derselbe hat nämlich die natürliche Neigung, sich mit seinem spiralig gewundenen, also schwereren Oberteil zu senken; sobald er aber hierbei die Glashülse berührt, wird diese durch die Hitze gesprengt, die Luft dringt ein und die Birne wird unbrauchbar. Die natürlichste Lage der letzteren ist die senkrecht herabhängende; selbst die aufrechtstehende ist der schrägen vorzuziehen, wenn sie auch den Nachteil mit sich führt, dass der metallene Fuss der Birne nach unten einen Schatten wirft.

Die zweite Schwierigkeit, die sich einer völlig freien Ausnutzung der Vorteile, welche die Elektricität bietet, entgegenstellt, liegt bei den Fabrikanten. Man möchte ja gerne mit der Zeit fortschreiten und seinen Kunden Neues bieten; aber die Modellkammer steckt bis an die Decke voll alter Formen, die Tausende und aber Tausende gekostet haben. Könnte man da nicht diesen oder jenen Arm, diese Agraffe, dies Mittelstück verwenden! Und der gefällige Modelleur, besonders der, welcher in festem Gehalt der Fabrik steht und es mit seinem Brotherrn nicht verderben will, findet, dass man ja nur den Arm, der früher von unten nach oben gewachsen war, umzudrehen braucht, dass man die einzelnen Teile des Körpers in anderer Folge aufeinander bauen kann: und im Umsehn ist eine von diesen Missgeburten fertig, aus denen jeder Fachmann die alten Gaskronen-Rudimente herausfindet, aus welchen sie zusammengestoppelt sind. Aber verkauft wird dieses „neue elektrische Lüstermodell“ doch — denn es ist ja billig! —

Entschuldigung verdient dieses — wie mir jeder Fachmann bestätigen wird — nur zu häufige Verfahren da, wo eine Krone auf gleichzeitigen Betrieb mit Gas und Elektricität eingerichtet werden muss; ein trauriger Zwischenzustand, der so lange recht häufig eintreten wird, wie in unseren Städten die Lichtabgabe von Centralstationen noch nicht geregelt ist.

Übrigens trägt, wie in allen kunstgewerblichen Fragen, auch das konsumirende Publikum einen großen Teil der Schuld, wenn die elektrische Beleuchtung nicht so bald zu selbständigen Formen gelangt. Wir sind einmal an den massigen Lüster als ein Hauptstück unserer Salondekoration gewöhnt. Ja selbst die Höhe, bezw. die Entfernung von der Decke, eine ausschließlich durch die Feuersicherheit bei der Gaskrone gegebene Beziehung hat die Macht einer ästhetischen Regel gewonnen. Versuchen wir es einmal, unserem Auftraggeber einen kleinen, fast körperlosen Glasballon, von welchem eine das ganze Zimmer erhellende mächtige Lichtquelle ausstrahlt, vorzuschlagen, oder in den Holzplafond selbst kleine leuchtende Halbkugeln hineinzukomponiren. Ja, wagen wir uns einmal an die hübsche Aufgabe, in

einem natürlich entsprechend hohen Rokoko-Salon eine große Zahl einzelner Glühlichter hinter frei vortretendes Ornament und Muschelwerk im Deckenstuck zu verbergen, so dass der Plafond wie von innen heraus leuchtend erscheint. Es ist die höchste Wahrscheinlichkeit, dass unser Bauherr uns einladen wird, solche Experimente bei jemand anderem zu machen, und ihm seinen großmächtigen Lüster ins Zimmer zu hängen.

Nach dem bisher Gesagten darf es nicht wunder nehmen, wenn ein großer Teil der Beleuchtungskörper, welche auf der elektrotechnischen Ausstellung vorgeführt werden, fast unmerkliche Variationen dieses altgewohnten Gaslüsters und seiner Begleiter der Wandarme sind. Es soll nicht geleugnet werden; dass sich auch darunter manches Anerkennenswerte befindet. Kramme (Berlin) hat hübsche Leistungen in Schmiedeeisen aufzuweisen, auch ein japanisirender Lüster in verschieden gefärbter Bronze wirkt sehr hübsch. Von besonders origineller Erfindung ist bei ihm eine Wandlaterne in getriebenem und oxydirtem Messing.

Zwei mitteldeutsche Firmen, Zulauf & Co. in Höchst a./M. und das Gasapparat- und Gusswerk in Mainz haben sich anerkennenswerte Mühe gegeben, auf der Ausstellung stattlich vertreten zu sein. Ein großer Rokoko-Lüster und ein hübscher Versuch in Schmiedeeisen, der ersteren Firma, zwei große, teilweise mit Majolikateilen dekorirte Kandelaber, ein etwas berlinisch-architektonisch aussehender Lüster in Goldbronze, gute Speisezimmer-Suspensions und zierliche einflammige Deckenbeleuchtungen der Mainzer Firma halten sich auf einer durchaus anständigen Höhe. Aber originelle Lösungen der uns beschäftigenden Frage dürfen wir bei ihnen ebensowenig suchen wie bei Schäffer & Walker (Berlin). Am glücklichsten lösen noch die Anhänger des Alten ihre Aufgabe, wenn sie die ganz aus Krystallprismen gebildete Krone, wie sie Ende vorigen Jahrhunderts aufkam, zum Ausgangspunkt nehmen. Nicht umsonst hat sich diese graziöse, körperlose Art immer der Vorliebe unserer feineren Dekorateure zu erfreuen gehabt; wenn sie in das derbe Fortissimo unserer deutschen Renaissance nicht hineinpasste und einige Jahrzehnte hindurch zurücktrat, so können wir ihre Wiederaufnahme, wie sie uns Riedinger, Schäffer & Walker u. a. vorführen, nur mit Beifall begrüßen.

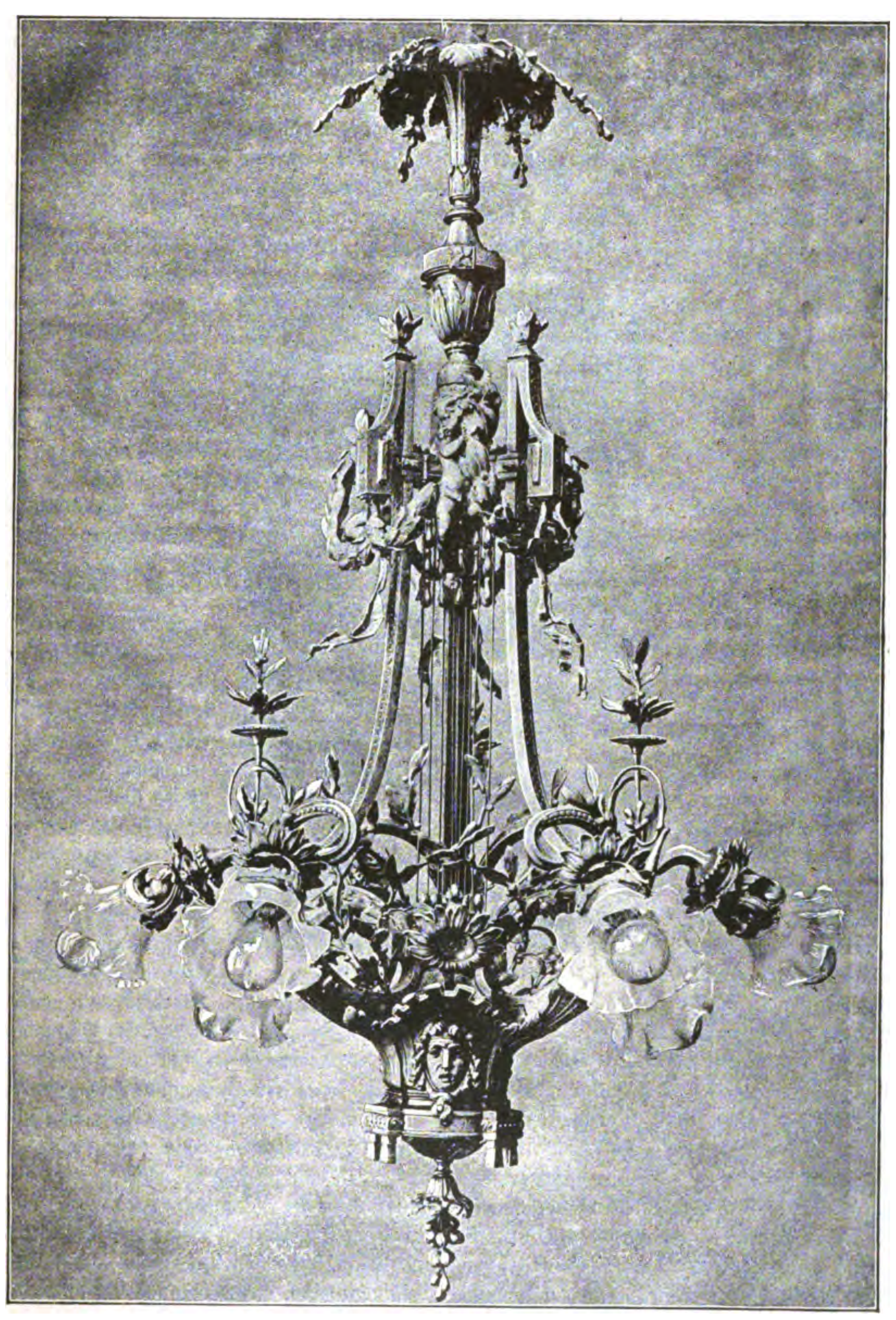


Montirte Ampel.
(Wurzener Bronzewarenfabrik.)

Ist es ein Zufall, wenn wir unter denjenigen Versuchen für elektrische Beleuchtungskörper, denen wir eine größere Selbständigkeit zugestehen müssen, auffallend häufig der sogenannten „montirten Arbeit“ begegnen; also im Gegensatz zu den mehr ins Architektonische weisenden Gussornamenten, jenen halb- oder ganznaturalistischen Formen, die aus getriebenem Messingblech freihändig zusammengesetzt werden. Das Beste darin zeigt uns Prof. Halbreiter (München) in einem von Gassner ausgestellten Arbeitskabinett: geistvolle Weiterbildungen seiner früheren, schon durch die Münchener Zeitschrift bekannten Versuche, denen im allgemeinen die Dürersche Ornamentik zu Grunde liegt. In ähnlichem Sinne hat auch Riedinger einen schönen, vielleicht noch nicht in allen Teilen harmonischen Kronleuchter durchgeführt. Aber wir begegnen ähnlichen Versuchen überall: in einem bis an die Grenze des Geschmackvollen gehenden Naturalismus in den Blumenguirlanden von Calm und Bender (Berlin), diese Grenze überschreitend bei E. Jacoby (Berlin), aufs glücklichste verwendet in den noch weiter zu berührenden Arbeiten der sächsischen Bronzewarenfabrik (vormals P. A. Seifert) Wurzen, bei Lussmann (Frankfurt) und bei den bisher genannten Ausstellern. Es will uns fast bedünken, als ob die allgemeine Hinneigung zu dieser Handarbeit mit dem suchenden, tastenden Charakter zusammenhinge, den die neue Aufgabe ihren Lösungen aufdrückt. Man will sich noch nicht in große Kosten für Modelle hinein-



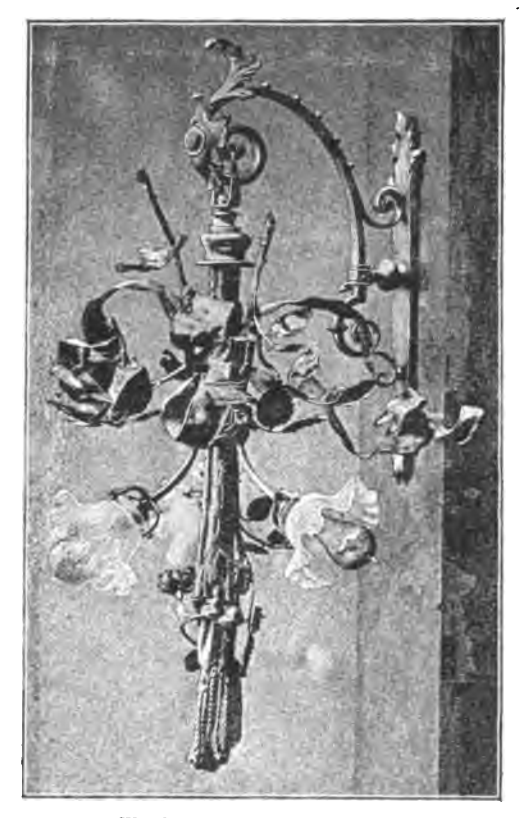
Glühlicht-Lüster, Wurzener Bronzewarenfabrik.



Glühlicht-Lüster, Wurzener Bronzewarenfabrik.

wagen und versucht es einmal mit diesem Genre, welches den geschickten Treibarbeiter an die Stelle des Bildhauers und Ciseleurs setzt. Ich bin weit entfernt, diese Art, die man als ein Provisorium bezeichnen könnte, zu bedauern: sie giebt der Erfindung eine entschiedene Frische, leistet der Ausführung eines guten Einfalls weiten Vorschub und hat wirklich reizvolle Lösungen geliefert, wie die guirlandenartige Beleuchtung im Zuschauerraum des Ausstellungstheaters (von der Wurzener Fabrik ausgeführt) oder wie die Lichterkronen in der bayerischen Bierhalle (Lussmann) die aus kleinen hölzernen Biertonnen bestehen, von getriebenen Hopfenranken bekränzt. Ganz besonders hübsch sind in diesem Genre die kleinen Ampeln der Wurzener Fabrik, die von der Kunst des Glasbläsers (schlesischen und böhmischen Hütten) einen ausgiebigen Gebrauch machen. Leider geben die beigefügten Abbildungen keine volle Vorstellung von dem Reiz, welchen diese in Ei-Birnen und Eichelformen geblasenen zartgefärbten Gläser mit ihrer Montirung von naturalistischen Blätterranken besitzen.

Einen ziemlich weiten Raum beansprucht die Heranziehung der menschlichen Figur zu Beleuchtungszwecken. Mehrfach vertreten (bei Schäffer & Walker, Wurzen etc.) sind Kinderfiguren, welche einen leuchtenden Blütenzweig über den Kopf halten. Leider sind meist die eingesetzten Glühlampen zu groß und noch zu wenig den frei bewegten Formen des Ganzen akkommodirt, um ganz befriedigende Lösungen zu geben. Das Gleiche gilt von der unbekleideten Tänzerin Professor Eberleins, welche Schäffer & Walker mit einem solchen Blütenzweig versehen haben. Bei ihrer ersten Ausstellung in München wirkte diese reizende naturalistische Figur, die eine ganz leichte Blumenranke wie ein Springseil zu handhaben schien, weit graziöser. Gradezu entsetzlich ist die von der gleichen Firma als Kandelaber zurechtgemachte Gauklerin von Peter Breuer, eine an sich verdienstvolle Plastik. Aber der Gedanke, dass ein in der verzwicktesten Stellung auf dem Rücken liegendes Mädchen auf den erhobenen Fußspitzen eine leuchtende Glaskugel balancirt, ist selbst für den unbefangenen Sinn so ungeheuerlich, dass man vor diesem Kunstwerk eine Blumenlese abfälliger Urteile aufsammeln kann. Waren die bisher genannten Werke der Plastik mehr oder weniger zufällig zu ihren Glühlichtern gekommen, so hat Riedinger mehrfach die Aufgabe, die menschliche Figur als Leuchterträger zu benutzen, mit Glück gelöst. Trefflich sind die Formen, welche Kronen mit herabhängenden Kugeln tragen, eine ausgezeichnete Leistung die Figur von Bruska, vielleicht mit einer Laterne in der Hand, wie wir sie im Musterbuch sehen, noch besser wirkend als mit dem im Maßstab zu kleinen Modelle eines holländischen Kronleuchters, welches die bronzene Figur trägt.

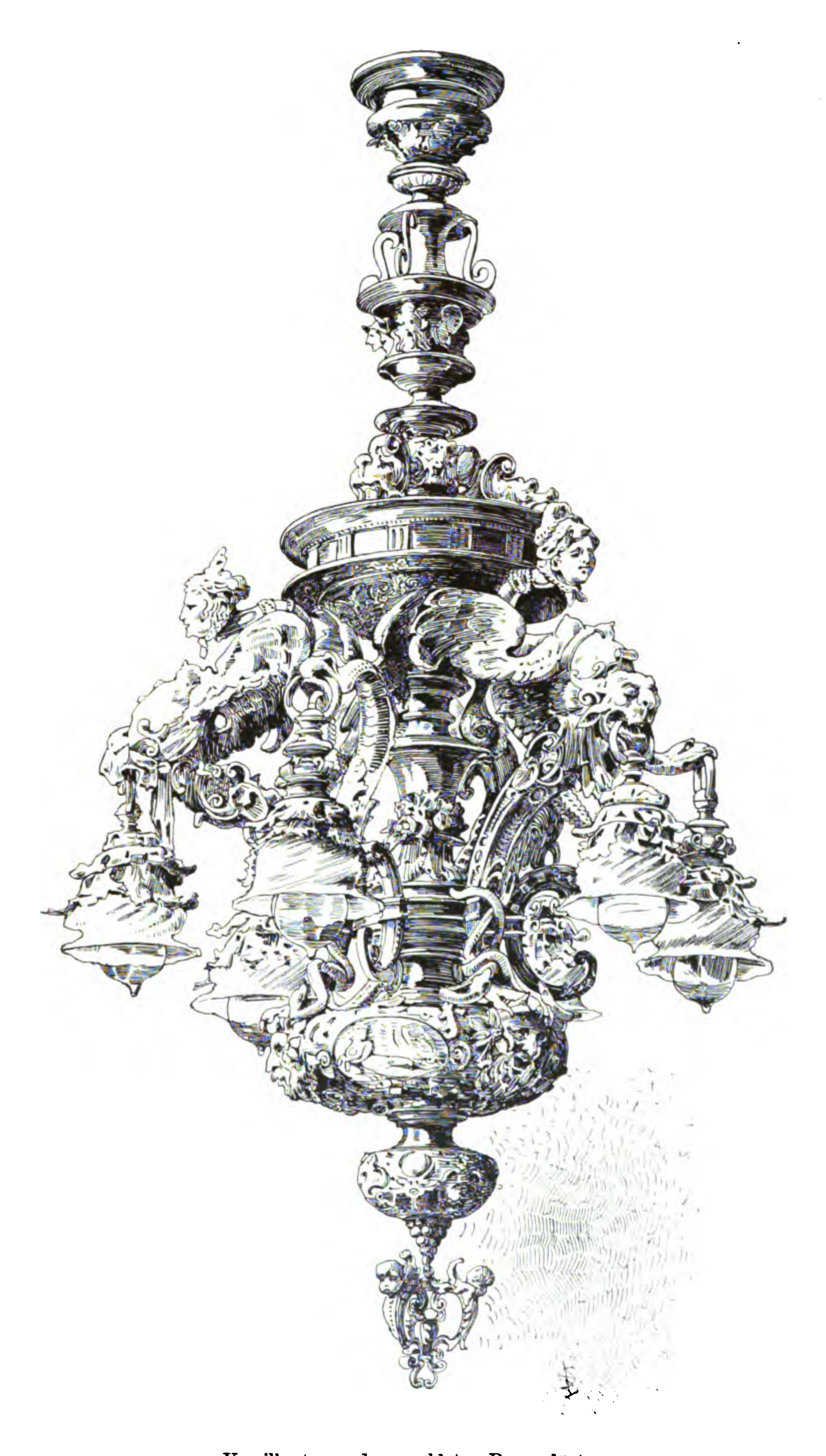


Wandarmleuchter für Glühlicht, Wurzener Bronzewarenfabrik.

Da wir uns auf der Suche nach neuen Motiven für die elektrische Beleuchtung befinden, so lohnt es sich, in dem künstlerisch ausgestatteten Kabinett Riedingers noch etwas Umschau zu halten; ist doch dieses und dasjenige der Wurzener Firma das einzige, wo wir auf Ausbeute rechnen dürfen. Vor allem hat Riedinger zwei Ampeln komponirt — höchst einfach, eiförmiges, englisches Opalglas mit einem Beschlag, der an Zartheit der Metallstärken fast die Grenze des Möglichen erreicht: aber von jenem echten Hauch der Selbstverständlichkeit, der uns den Erfinder ganz vergessen lässt. Durch ein Geschlinge von Passementerie-Kordel mit eingesetzten Glaskugeln zu einer Guirlande vereinigt, geben diese gefälligen Kompositionen wirklich eine Idee, wie in einem Salon der Zukunft die Beleuchtung sich neu und selbständig gestalten lässt. Auch die beiden Lüster mit herabhängenden Glocken, welche in Abbildungen beigefügt sind, gehören zum Besten der Ausstellung; besonders ist der in italienischer Spätrenaissance gehaltene vortrefflich in der Durchführung des Details. Auf einem eigentümlichen Wege begegnen wir Riedinger bei einer sechsarmigen Krone, von deren



Vergoldeter Bronzelüster
im Stile der deutschen Renaissance, mit 7 Glühlampen in irisirenden Glasballons.
Von L. A. Riedinger, Augsburg. Maßstab 1 : 5.



Versilberter und vergoldeter Bronzelüster.
im Stile der italienischen Renaissance, zu 6 Glühlampen mit Uranglasglocken.
Von L. A. RIEDINGER, Augsburg. Maßstab 1:5.

horizontalem Ring cylindrische Ampeln aus Rubinglas in Bronzemontirung herabhängen. Die Einzelformen dieses Stückes passen eigentlich in keinen Stil: sie sind augenscheinlich aus dem vollen Metalle durch Ausfeilen, Fräsen, Abkanten, Abdrehen etc. hergestellt und erinnern noch am meisten an die oft recht pikanten Details, welche Wagen, Kranen, Messinstrumente und andre Erzeugnisse des Gelbgießers im 16. und 17. Jahrhundert hatten. In unserer, an lauter Stilrichtigkeit erstickenden Zeit mag dieser erfrischende Versuch, die Formen der handwerklichen Verarbeitung auf Messing anzuwenden, mit Freuden begrüßt werden.

Von den Ampeln der Wurzener Firma — die einflammige Ampel scheint zunächst noch unter den elektrischen Lichtkörpern die dankbarste Aufgabe zu sein! — haben wir bereits gesprochen; aber auch die Gestaltung des Lüsters mit ausgesprochen dekorativer Metallwirkung ist ihr mehrfach gut gelungen. Neben glänzenden Rokoko-Arbeiten interessiren besonders auch zwei Versuche im Louis XVI. Stil, denen namentlich nachzurühmen ist, dass sie die Vorbilder dieser Zeit auch in der sorgfältigen Oberflächebehandlung zu erreichen suchen. Als besonders beachtenswert, weil thatsächlich neu im Gedanken, ist aber ein kleiner Lüster — oder Deckenbeleuchtung, wenn man lieber will — zu bezeichnen. Den Körper bildet ein gutgezeichneter Hängezapfen, den man wegen seiner langgezogenen Gestalt ebensogut als Fackel auffassen kann; aus dem oberen, der Decke sehr nahe gebrachten Rand quellen zwischen reichem, getriebenem Blattornament, das sich noch in Ranken um den Zapfen schlingt, Bouquets von Glühlampen in schönen Glaskelchen. Es sollte mich wundern, wenn man diesem Motiv nicht bald in mehrfachen Variationen begegnete! —



Ampel für Glühlicht, Wurzener Bronzewarenfabrik.

Was das Ausland auf unserem Gebiete leistet, davon hat Siemens & Halske eine kleine Blumenlese wohl meist überseeischer Herkunft gegeben. Wenn wir für die Leistungen der Engländer keine andere Unterlage haben, so müssen wir sie für sehr bescheiden halten. Doch scheinen hier nur Proben der billigsten Verkaufsware vereinigt zu sein. Leider fehlt Frankreich und Österreich gänzlich.

Es ist bisher immer nur von den Glühlichtkörpern die Rede gewesen, als demjenigen System, welches wohl allein für unsere Innenräume in Betracht kommt. Allerdings giebt auch das, was das Bogenlicht bisher an Kunstformen geschaffen hat, zu wenig Bemerkungen Veranlassung. Von vorn herein auf Straßenbeleuchtung beschränkt, hat es die Erbschaft der Gaslaterne mit der Milchglaskugel oder dem polygonalen Lichtgehäuse angetreten. Setzt das letztere lediglich seine durch mehrere gasbrennende Generationen festbegründete Existenz fort, so versucht die Glaskugel einige schüchterne Dekorationsmotive in dem cylindrischen Metallaufsatz, der mit einigen kronenartigen Gesimsen umgeben wird, oder in der Umspinnung der Kugel mit Draht als Schutz gegen das Springen — beides bei Naglo (Berlin) in verschiedener Ausführung zu finden. Interessantere Aufgaben stellt die Aufhängung der Lichtkörper, die aus technischen Gründen in großer Höhe erfolgen und doch so eingerichtet sein muss, dass sich die Lichtkugel herabnehmen und bedienen lässt. Auch bei diesen Ständern und Armen verrät sich wieder die Neuheit des ganzen Gegenstandes und die Unlust der Fabrikanten mit dem ganzen, kostspieligen Apparat von Modellen etc. sich auf Versuche einzulassen. Daher in dem meisten von dem, was die Eisengießereien geliefert haben, Anleihen bei längst bekannten Straßenkandelabern, die durch ein paar Etagen Gasrohr und einen schmiedeeisernen Ausleger verlängert sind. Lauchhammer allein hat mit einem nicht sehr glücklichen, zum Umlegen eingerichteten Mast und einem hübsch gezeichneten Ausleger Versuche zur Neugestaltung gemacht, Tangerhütte den Schupmannschen Kandelaber von der Lindenbeleuchtung in Berlin mehrfach verwertet. Frischeres Leben pulsirt auch hier erst, wo die Handarbeit in Schmiedeeisen ins Feld geführt wird. Sind auch nicht alle Versuche gelungen, so bemerkt man doch ein Streben nach neuer Gestaltung. So in den drei fast ohne Aufwand hergestellten Bogenlampenständern von P. Schef (Frankfurt), in der hübschen, nach Luthis Zeichnung angefertigten Einfriedigung, welche Lussmann (Frankfurt) für Lohmeyer gemacht hat, endlich in mehreren

hübschen Wandarmen, allerdings fast durchweg in der Form des alten Wirtshausschildträgers, unter denen das an der alten Frankfurter Fassade angebrachte von L. Ochs als fein durchgearbeitetes Werk besonders hervorgehoben sei.

DIE SAMMLUNG VINCENT IN KONSTANZ.



IEDERUM wird in wenigen Monaten eine Kunstsammlung verschwunden sein, die vor drei Menschenaltern zu Zeiten entstanden ist, als die Liebe zur Kunst bei den Sammlern noch nicht im Geldbeutel, sondern im Herzen saß. Begründet von einem Manne, der in Zeiten, wo die Erwerbung von Kunstwerken noch leicht war, mit seltenem Spürsinn während 50 Jahren gesammelt hat: *Johann Nikolaus Vincent* (geb. 1785) erfuhr sie nach dessen Tode (1865) keine nennenswerte Erweiterung — aber auch keine Einbuße. Das einzige, was der Besitzer in früherer Zeit en bloc abgegeben hat, waren die Waffen.

Das Gebiet, aus dem Vincent die Sammlung herauszog, war hauptsächlich die Schweiz; und hier sammelte er wiederum die ureigensten Schweizer Kunstwerke: die Glasmalereien. Daneben zog er aber auch alle anderen Gebiete der Künste in sein Sammelbereich und es gelang ihm u. a. zu Ende der dreißiger Jahre das gesamte Inventar des bischöflichen Palastes in Meersburg zu erwerben. Damit wurde der Sammlung die kostbare Kollektion der Majoliken, die chinesischen und europäischen Porzellane, Gläser und Ähnliches zugeführt.

So stand die Sammlung unberührt fast drei Viertelhundert Jahre, bis sie nun erbteilungshalber in alle Winde zerstreut werden wird.

Den Glanzpunkt der Sammlung und mehr als die Hälfte des ganzen Bestandes bilden die Glasmalereien — 550 Stück — eine Sammlung, wie sie wohl nie ein Privatmann besessen, selbst die Zwierleinsche Sammlung in Geisenheim enthielt kaum die Hälfte. Und hier sind es wieder die Schweizer Scheiben, die überwiegen. Die schöne Sitte der Fensterstiftung, über die uns H. Meyer so anziehend berichtet hat, hatte in der Schweiz die Kunst der Glasmalerei, speziell der Kabinettmalerei zu großartiger und eigenartiger Entwickelung geführt. Von dieser Entwickelung giebt nun die Vincentsche Sammlung ein übersichtliches Bild, wie sie kein Museum zu bieten vermag. Es ist rein unbegreiflich, dass die Schweiz, die doch sonst im Patriotismus schwimmt, diese großartige Sammlung nicht für das neu zu errichtende Nationalmuseum en bloc erworben hat. Eine solche Gelegenheit kehrt niemals wieder, und wenn irgend eine spezifisch schweizerische Kunst in diesem neuen Museum würdig, vollständig und übersichtlich vertreten sein muss, dann ist es die Glasmalerei. Ein weiterer Wert der Sammlung beruht in den größeren Folgen von Scheiben, die aus Klöstern und Stiftern gekommen sind, mit zusammenhängenden Darstellungen: namentlich die Gemälde der ehemaligen Cisterzienserinnenklöster Daenikon im Kanton Thurgau und Magdenau im Kanton St. Gallen. Daneben kommen dann die einzelnen Scheiben mit Wappen, Darstellungen der heiligen und Schweizer Geschichte, dem öffentlichen und Privatleben kurz all die intimen und lebensvollen Darstellungen, welche die Schweizer Scheiben in Sammlerkreisen so beliebt machen. Ausgezeichnet sind fast alle Scheiben durch gute Erhaltung; wo dies nicht der Fall, ist es genau im Katalog verzeichnet; vor allem wichtig ist aber, dass nie ein Restaurator die Scheiben berührt hat, dass sie völlig intakt sind.

Bezüglich der Herkunft ist eine große Menge bezeichnet: keiner der großen Schweizer Maler ist unvertreten. Manche lernen wir hier in ihrer Eigenart besonders kennen. Und wie der Mehrzahl der großen Maler, so begegnen wir auch den vornehmen Familien des Landes mit ihren Wappen, den Kantonen und ihren Würdenträgern, den Schützen und anderen, dem ehrsamen Handwerk und Wehrstand — es ist ein lebendiges Bild, was sich da vor uns entrollt — leider bestimmt, zerrissen zu werden!

An die Schweizer Scheiben schließt sich ergänzend eine Gruppe deutscher, holländischer und italienischer Herkunft an; endlich folgt eine Anzahl moderner Arbeiten.

Bilden die Glasmalereien auch den Hauptbestand



Becherpokal mit Figurenschnitt. — 18. Jahrhundert.

Museum schlesischer Altertümer in Breslau.





Schlesische Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts.

Museum schlesischer Altertümer in Breslau.

der Sammlung, so treten ihnen die anderen Abteilungen würdig zur Seite.

Erwähnt wurden schon die Majoliken, fast ausschließlich Urbinoschüsseln mit figürlichen Darstellungen. Eine Serie trägt die Jahreszahl 1553, scheint danach bei einem bestimmten Anlass im Auftrag eines hohen Herrn verfertigt und den Meersburger Bischöfen geschenkt zu sein.

Außer *Urbino* ist noch *Castel Durante* und *Castelli* vertreten. Unter den übrigen keramischen Arbeiten enthält das Steinzeug einige ganz hervorragende Arbeiten, namentlich eine brillante *Siegburger* Schnelle mit Kostümfiguren. Köstliche Gruppen und Einzelfiguren von Ludwigsburger Porzellan zum Teil nach Modellen von *Bayer*, ohne Frage die höchsten Leistungen der Porzellanplastik, geben dieser Gruppe ihr Gepräge. Gegen die Fülle des chinesischen Porzellangeschirrs, welches in ganzen Servicen vorhanden ist, tritt das europäische an Zahl zurück, ebenso sind von Fayence und Gläsern nur kleine Gruppen vorhanden. Alle diese Sammlungen sind zum Teil in wertvollen alten Möbeln und Kassetten untergebracht, die gleichfalls zur Versteigerung gelangen und mit Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Waffen, Uhren und Eisenarbeiten den Schluss bilden.

Der reich illustrirte Auktionskatalog, der in diesen Tagen zur Ausgabe gelangt, wird den zuerst von den Vincentschen Erben herausgegebenen ersetzen. Letzterer enthielt mehr eine wissenschaftliche Beschreibung der Glasmalereien und wurde den übrigen Abteilungen weniger gerecht; der neue von H. Lempertz bearbeitete enthält von *allen* Stücken gleich sorgfältige Beschreibungen, nach denen sich Sammler und Kunstfreunde völlig genau orientiren können. Dazu treten fast ein Dutzend Tafeln — wir geben zwei in Lichtdruck bei — allein nach den Glasgemälden, davon zwei in Farbendruck, so dass dieser Katalog dauernd die Erinnerung an die schöne Sammlung erhalten wird.

Sicherlich wird die Versteigerung eine große Menge Kunstfreunde — Sammler und Händler nach Konstanz ziehen. Auch dürften die erzielten Preise lange Zeit für die Scheiben wenigstens auf dem Kunstmarkt maßgebend sein. Dass die armen Museen dabei schlecht wegkommen werden, ist zu befürchten; überhaupt werden wohl die meisten Scheiben über den Bodensee zurückkehren. *P.*



Schmiedeeiserner Wandleuchter.
Entworfen und ausgeführt von PAUL MARCUS in Berlin.



Aus: PAUKERT, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. III. Teil.

BÜCHERSCHAU.

F. Paukert, *Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. III. Nordtirol* und einiges Nachträgliche aus Südtirol. 32 Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, E. A. Seemann.

F. S. Hiermit liegt eine weitere Fortsetzung des bereits früher besprochenen Werkes vor, die dem ersten und zweiten Teil sich würdig anschließt. Ganz besonders schön sind die Tafeln 16 bis 22 mit den reichen Holzdecken aus Sterzing und die Taf. 15 mit einem alten Schranke. Aber auch an Schmiedeeisensachen, Thonfliesen und Stoffmustern wird allerlei Hübsches vorgeführt. Etwas weniger Interesse haben die Wandmalereien, umsomehr, da ihnen die Farbe abgeht. Bezüglich der Darstellung und Ausstattung können wir unser früheres Lob nur aufrecht erhalten und die Vorbemerkung des Herausgebers findet unser freudiges Einverständnis. Sie lautet: „Der Reichtum Tirols an bemerkenswerten gotischen Täfelungen und Wandverzierungen ist mit dem vorliegenden dritten Teil dieses Werkes nicht erschöpft. Der Herausgeber hat sich daher, ermutigt durch den Beifall, den seine Arbeit gefunden, dazu entschlossen, noch eine weitere Fortsetzung ins Auge zu fassen, bei welcher insbesondere das Schloss *Tratzberg* die gebührende Berücksichtigung finden wird.“ Glück zu! Auf diese Weise erhalten wir ein umfassendes Werk über echte, gesunde Zimmergotik.

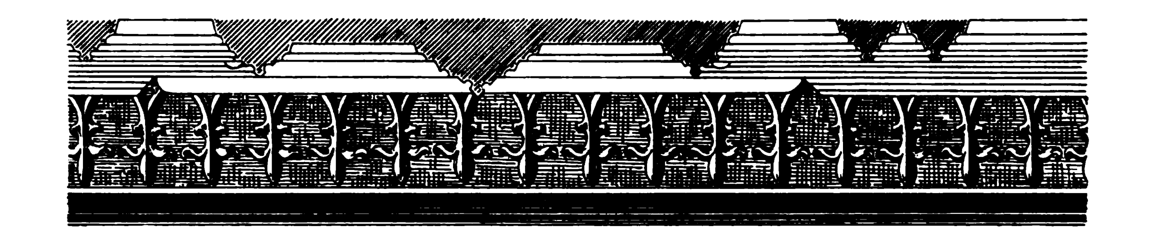
Der Sporn in seiner Formen-Entwickelung von *R. Zschille* und *R. Forrer* (Berlin, Paul Bitte) 20 Tafeln mit 188 Abbildungen und 8 Bogen Text (Groß Folio).

Der Sporn, nachdem durch Demay und Dr. Tischer der Aufmerksamkeit auf diesen kleinen, aber wichtigen Teil der Ausrüstung des Reiters gelenkt wurde, hat eine vortreffliche Bearbeitung durch Dr. Olshausen in der Zeitschrift für Anthropologie und Völkerkunde erfahren. Während Olshausen aber



Aus: Zschille und Forrer, Der Sporn.

nur den prähistorischen und antiken Sporn, soweit von letzterem überhaupt die Rede sein kann, in seine Betrachtung zieht, hat das Werk von Zschille und Forrer überhaupt den Sporn von seinem ersten Auftreten bis in das 19. Jahrhundert zum Gegenstande seiner Behandlung gemacht.

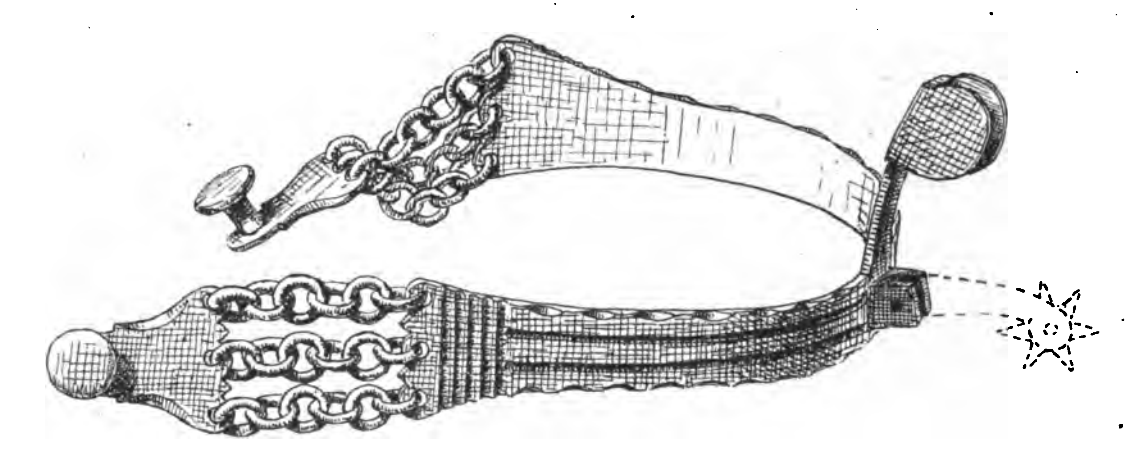


Holzdecke

im gräfl. Enzenberg'schen Ansitz Jöchelsthurn zu Sterzing.

(Verkleinerte Tafel aus Paukert, Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. III. Teil.)

Der Schwerpunkt der Publikation liegt in den 188 Abbildungen auf 20 Tafeln. Herr Zschille hat größtenteils den Bestand seiner eigenen, reichhaltigen Sammlung zu Grunde legend, diese Tafeln selbst gezeichnet, und es ist hier, wo aus einem Bruchstücke oft mit völliger Sicherheit der ganze Sporn zu konstruiren möglich war, wo andererseits durch Oxydation und Alterseinflüsse aller Art Verdunkelung der Form des Originals unvermeidlich ist und Photographie kein verständliches Bild gegeben hätte, einer Zeichnung von so geübter und sachkundiger Hand weitaus der Vorzug zu geben. Die Darstellungen in der Größe des Originales sind vortrefflich und würden selbst ohne den Text nur mit dem ebenfalls vorhandenen Ursprungsnachweise ein



Französischer Klappsporn. 17. Jahrhundert. (Aus: Zschille und Forrer, Der Sporn.)

unentbehrliches Urkundenwerk für diesen bisher wenig beachteten kulturhistorisch ebenso interessanten wie wichtigen Gegenstand geliefert haben.

Der Text selbst bildet eine sehr wertvolle Beigabe. Mit großem Fleiße sind die ähnlichen Formen untersucht, Gleichartigkeiten und Unterschiede klargelegt, und Rücksicht nehmend auf die Fundorte und soweit als möglich auf die Fundberichte eine Einteilung nach einzelnen Zeitperioden versucht. Diese, zum ersten Male über das ganze Gebiet des Gegenstandes sich erstreckend, ist ein großes Verdienst, selbst wenn man nicht in allen Punkten mit Herrn Forrer, der etwas die Neigung zu Hypothesen unterdrücken sollte, übereinstimmt. Manches absolut Falsche ist zurückgewiesen worden, wie z. B. der unmögliche Radsporn König Bernhards, des Enkels Karls des Großen, auf manches scheinbar Unbedeutende die Aufmerksamkeit gelenkt, kaum eine wichtige Erscheinung scheint vergessen. Vom klassisch römischen Sporn an, der eben nicht nachzuweisen, nur vermutet wird, gelangt Verfasser zu den Sporn der Latinerzeit, dem Sporn der römischen Kaiserzeit, dem der Völkerwanderung, der Karolinger, zu dem der Kreuzzüge. Er behandelt den gotischen Sporn, den Sporn der Renaissance und geht zu den ungefügen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts über. Wenn gegen diese Einteilung im wesentlichen nichts einzuwenden sein dürfte, so scheint doch die Spaltung der großen Abteilungen in so und so viele Unterabteilungen A B C D u. s. w. viel zu weit zu gehen. Mode in kleinen Bezirken, Gewohnheiten des Reiters und des Pferdes, individuelle Neigungen des Sporers und seiner Kundschaft im Rahmen allgemeiner Zeitanschauungen und Bedürfnisse spielen im Kostüm und Waffenwesen namentlich in der Zeit der Renaissance eine so wichtige Rolle, dass man in Klassifikation der einzelnen Formen nicht zu weit gehen darf. Der Verfasser hat das auch gefühlt und hat sich für alles das, was er in keine seiner Abteilungen unterzubringen vermochte, ein eigenes Kapitel „Sporenabnormitäten" gemacht. Für den orientalischen Sporn, denn der afrikanische Sporn ist nach Ursprung, Form und Vorkommen doch auch ein orientalischer, ist der etwas befremdliche Ausdruck „exotischer Sporn" gewählt worden.

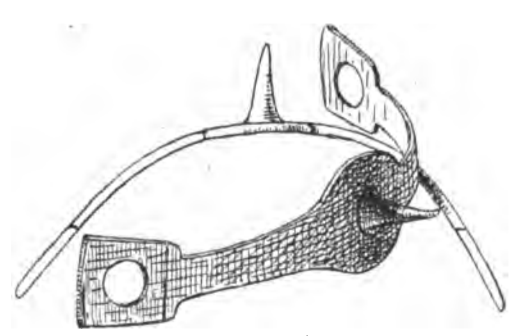
An mehreren Stellen ist der Versuch gemacht worden, die Formen und Lage des Sporns in Beziehung zu bringen zu den allgemeinen Kulturformen. Allein abgesehen, dass hier gerade einzelnes nicht richtig ist, ist hier nicht annähernd Genügendes geboten worden. Die Form des Sporns befand sich überall in unmittelbarem Zusammenhange mit der Ausrüstung des Pferdes und der des Reiters. Für den Griechen ist der Sporn kein Bedürfnis, weil er nur „auf Decke", oft einem Tierfelle, wenn nicht auf nacktem Pferde reitet; Schenkel

und Faust genügen zur Führung des Rosses. Mit dem Sattel, den die nordeuropäischen Völker wahrscheinlich aus ihrer asiatischen Heimat mitbringen, wird der Sporn ein Bedürfnis, der schwere Sattel des römischen Reiters, der auf einer fast bis unter den Bauch des Pferdes herabhängenden Decke liegt, fordert gebieterisch den Antrieb durch den Sporn, weil Sattel und Decke die Wirkung des Schenkels brechen. Je dicker die Sattelkissen werden, um so mehr wird der Gaul der Schenkelwirkung entzogen, um so notwendiger wird der Sporn, aber auch um so größer die Bewegung des Schenkels, um ihn zur Wirkung zu bringen, was, worauf übrigens hingewiesen ist, auf die Form und Rüstung des Stachels und auf die Stelle seiner Befestigung am Fuße einwirkt. Eben solchen, die Form des Sporns treffenden Einfluss hat die Bewaffnung des Reiters zu Trutz und Schutz. Als in den Kreuzzügen die Lanze durch ihr immer bedeutender werdendes Gewicht, ihre größere Dimension eine ganz andere Führung der Waffe bedingt, fordert diese auch eine andere Auslage des Reiters zum „Guneiz“ im Turniere wie im Kampfe. Die Beine stellen sich anders aber nicht senkrecht, sondern weit nach vorn und dieser Stellung gemäß ändert sich der Sattel, der nun das ganz gerüstete, daher unbewegliche Bein außer jede Berührung mit dem Gaule selbst setzt. Von Schenkelführung ist keine Rede mehr. Der Spornhals muss daher enorme Dimensionen annehmen, wenn er auf das Pferd einwirken soll. Die Bewegung des ungelenken, eisengepanzerten Beines sind aber unwillkürlich roh, der leicht verwundende Stachel wird daher durch das dem Gaule weniger gefährliche Rad ersetzt. Der Orient aber behält bei der hohen Lage der Steigbügel den Stachel, der in diesem Falle nicht besonders hart treffen kann, bis jetzt, wo das Abendland durch den leichteren Sattel dem Schenkel seine alte Bedeutung wiedergiebt und den Wert des Sporns herabdrückt. Die nach dieser Richtung gegebenen Andeutungen würden mehr in den Vordergrund gerückt und ausgeführt, die ganze Abhandlung auf breitere Grundlage stellen, vielleicht auch die Einteilung und Zeitbestimmung selbst beeinflussen.

Einen Irrtum möchten wir berichtigen. Die Bezeichnung von Sporn und Lanze als taktische Einheit im Mittelalter ist nicht gleich bedeutend. Die Angabe der Zahlen der Lanzen als die der Reiter eines Kriegshaufens entspricht der dreifachen Anzahl der Sporen, wobei jede Sporenzahl für einen Reiter gilt, denn die taktische Einheitlanze besteht nicht aus einem, sondern aus drei Reitern mit zwei auch drei Fußknechten, so dass also z. B. 10 Lanzen 30 Reiter oder Sporen und 60 bis 90 Fußknechte bedeuten.

Die Ausstattung des Werkes ist vortrefflich, wie uns die Verlagshandlung, der wir schon so vieles Ausgezeichnete verdanken, erwarten ließ.

A. VON HEYDEN.



Frührömischer Sporn. 2.—1. Jahrhundert v. Chr.
(Aus: Zschille und Forrer, Der Sporn.)

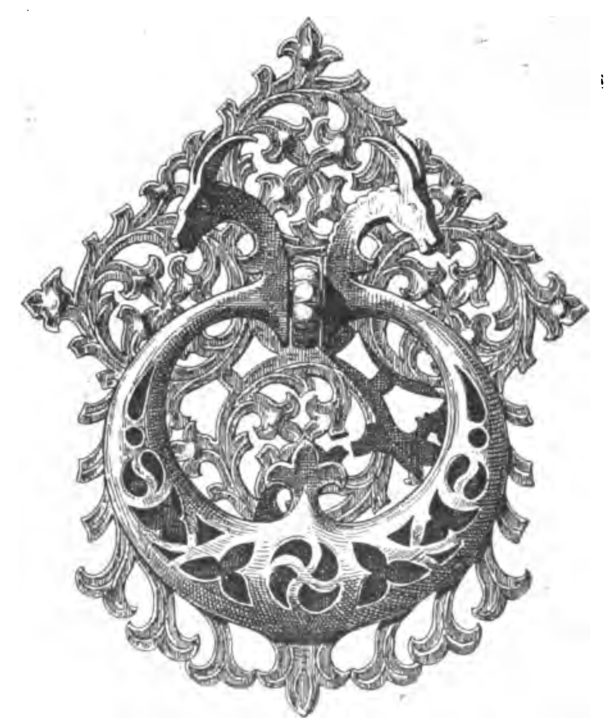
KLEINE MITTEILUNGEN.

Die Fächerausstellung in Karlsruhe. Die erste Anregung zu der Ende Juni eröffneten Ausstellung verdanken wir Herrn *Jacques Rosenberg*, der selbst mit seiner reichen Sammlung alter und neuer Fächer zu den ausgiebigsten Ausstellern gehört. Der Kunstgewerbeverein unter Leitung seines thatkräftigen Vorstandes, Direktor *Götz*, fasste die Idee mit aller Energie auf und beschloss, nicht bloß die Ausstellung selbst ins Leben zu rufen, sondern auch ein Preisausschreiben für Gewinnung neuer Entwürfe zu erlassen, um die heimische Produktion auch auf diesem Gebiete zu heben und Deutschland unabhängig vom Auslande zu machen. Dass es dabei von höchstem Werte sein würde, den Künstlern und Kunstgewerbetreibenden eine möglichst reiche Fülle von Anschauungen alter mustergültiger Werke zu bieten, war selbstverständlich. Der Großherzog bewilligte das Lokal, die herrlichen Räume der Orangerie, und stellte seine ausgezeichneten Sammlungen zur Verfügung. Die Frau Großherzogin übernahm das Protektorat, spendete ebenfalls eine reiche Zahl kostbarer Gegenstände aus ihrem Privatbesitz und stiftete für die Wettbewerbung einen glänzenden Ehrenpreis; der Erbgroßherzog endlich übernahm das Ehrenpräsidium. Ohne diese höchste Unterstützung hätte das Unternehmen nicht jene Großartigkeit ereichen können, in welcher es sich jetzt darstellt. Mehr als zwanzig fürstliche Persönlichkeiten haben der Ausstellung ihre kostbarsten Besitzstücke anvertraut. Wir finden König Otto von Bayern, die Königin von Württemberg, die Herzogin Wera, die Großherzogin und Erbgroßherzogin von Weimar, die Prinzessin Wilhelm von Baden, die Erbgroßherzogin Hilda, die Erbprinzessin von Anhalt-Dessau, die Prinzessinnen Adalbert, Arnulf, Ludwig Ferdinand und Therese von Bayern, den Fürsten, den Erbprinzen und die Prinzessin Amélie von Fürstenberg, die Landgräfin von Hessen, die Prinzessin Albrecht von Preußen, den Herzog von Sagan, die Herzogin Alexandrine von Sachsen-Koburg-Gotha, die Herzogin Mathilde zu Sachsen. Man kann sich vorstellen, welche prachtvolle und zum Teil auch schöne Werke hier zusammengekommen sind, und wenn wir hervorheben, dass die Nummernzahl auf mehr als 3000 gestiegen ist und die ganze Ausstellung einen Versicherungswert von anderthalb Millionen Mark repräsentirt, so mag man den Reichtum und die Pracht des Ganzen leicht ahnen. Und dennoch geht alles so weit über die kühnsten Erwartungen hinaus, dass man beim ersten Betreten und Mustern der Ausstellung von dem glänzenden Eindruck geradezu überwältigt wird. Selbst wer seit Dezennien eine große Reihe von Ausstellungen gesehen hat, wird sagen müssen, dass hier etwas ganz Ungewöhnliches, noch nie Dagewesenes sich bietet. Es ist die Vornehmheit des Gegenstandes, aber auch die schier unabsehbare Mannigfaltigkeit in Form, Erfindung, Ausstattung, welche diese herrlichen Werke als Symbole der feinsten Kulturzustände erscheinen lässt. Mehrere Jahrhunderte sind hier in ihrem Streben vertreten, für die zarten Hände jener Damenwelt, welche gerade in den glänzendsten Epochen der Fächerentwicklung so oft die Zügel der Herrschaft hielt, die graziösen Werkzeuge und Waffen herzustellen, ohne welche man sich die weiblichen Erscheinungen jener Epoche nicht denken kann. Es sind die Zeiten Ludwigs XIV. und XV., welche hier mit all ihrer Üppigkeit und ihrem vornehmen Glanz zur Erscheinung kommen, und die Frage „où est la femme?“ findet hier eine tausendstimmige Antwort. Welchen Scenen mögen alle diese graziösen Werke assistirt haben! Was würden sie uns erzählen können! Aber auch ohne Sprache erzählen sie uns genug von dem Treiben einer Zeit, in welcher die höchste Verfeinerung des Genusslebens auch zur höchsten Anspannung aller künstlerischen Darstellungsmittel drängte, um diesem Dasein der Erdengötter und ihrer Kreise den vollsten Ausdruck zu geben. Alle erdenkbaren Techniken sind hier vereint, um das Zarteste, Eleganteste zum Dienst der irdischen Grazien hervorzubringen. Der Maler, der Sticker, der Schnitzer, der Vergolder, Emailleur, Juwelier, sie alle haben den edelsten Tribut ihrer Kunstfertigkeit dargebracht. Und um diese zarten Werkzeuge und Waffen des schönen Geschlechtes so luftig und duftig wie möglich erscheinen zu lassen, wird die Miniaturmalerei ihr Köstlichstes bieten, das Fächerblatt zu einem heiteren Abbild eines poetisch erhöhten Daseins zu machen, das Gestell aber wird aus Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt, feinen Holzarten, hergestellt, völlig durchbrochen behandelt, mit Goldornamenten und glänzendem Email geschmückt, so dass das Ganze einen ebenso prächtigen wie harmonischen Eindruck macht. Eine besondere Gattung bilden jene Elfenbeinfächer, welche in bewunderungswürdiger Feinheit durchbrochener Arbeit völlig den zartesten Spitzen gleichen. Alle diese Tausende von Schöpfungen stehen unter dem Zeichen des Rokoko, und diese glänzende Epoche gießt ihren Zauber über die ganze Ausstellung hin. Das Erstaunlichste ist, dass das Betrachten dieser Werke nie den Eindruck von Monotonie aufkommen lässt, so groß ist die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Erfindung, der Reiz der Ausführung, die reiche Verschiedenartigkeit der Techniken. Dennoch war es ein wohldurchdachter Plan bei der Ausstellung, dass man auch andere Werke der Kleinkunst zuließ, namentlich die zierlichen Geräte des Frauentisches und allerlei Nippsachen, Arbeiten in Bein und Elfenbein, Horn, Schildpatt, Bernstein, Perlmutter, wie sie in Dosen, Kästchen, Büchsen, Flacons, Nécessaires, Kämmen, Stock- und Schirmgriffen u. dgl. vorkommen. Besonders die Sammlung des Großherzogs ist reich an köstlichsten Werken dieser Gattung. Zum Großartigsten in der Ausstellung gehören einige der wunderbarsten Prachtstücke aus der königl. bayerischen Schatzkammer, welche deren trefflicher Direktor von Schauß persönlich herüberbrachte: ein Vorgang, der in den Annalen der deutschen Ausstellungen völlig vereinzelt dasteht. Nicht minder interessant sind die herrlichen Arbeiten aus Bosnien, welche Hofrat von Storck aus Wien gebracht hat, Intarsien auf Holz und Metall von einer Vollendung der Ausführung und Schönheit der Zeichnung, dass sie alles sonst Bekannte, selbst die indischen Arbeiten, überragen. Es sind Zeugnisse altorientalischer Technik, die sich in jenem versteckten Erdenwinkel als Volkskunst im stillen erhalten hat. Außerdem aber hat eine stattliche Zahl deutscher Museen eine Fülle des Erlesensten gesendet: so das Gewerbemuseum, die Nationalgalerie und das Museum für Völkerkunde zu Berlin, das schlesische Provinzialmuseum zu Breslau, das Nürnberger Gawerbemuseum, das pfälzische Gewerbemuseum und die Altertümersammlung zu Mannheim, die Gewerbemuseen zu Straßburg und St. Gallen. Gegenüber allen diesen köstlichen Schöpfungen der älteren Zeiten sind nun die modernen Arbeiten wieder von ganz besonderem Reiz. Und welcher Reichtum von Produktion hat sich in Veranlassung dieses Unternehmens über uns ausgegossen! Man bedenke, dass zum Wettbewerb nicht weniger als 337 Entwürfe erschienen sind, außerdem aber noch gegen

300 Künstler sich an der Ausstellung mit Fächerkompositionen beteiligen. Diese ungeheure Masse enthält freilich manches Wunderliche und minder Ansprechende; aber daneben auch eine ansehnliche Zahl schöner, origineller, geistreicher Schöpfungen. Von den hervorragenderen Namen erwähnen wir Baisch, Frau Begas-Parmentier, Karl Eyth, Fr. A. Kaulbach, Klimsch, Frau Kallmorgen, Friedr. Kallmorgen, Ferdinand Keller, Karl Gehrts, Kaspar Ritter, Koppay, Kanoldt, Lossow, v. Meckel, Papperitz, Simm, Helene Strohmeyer, Nathanael Schmidt; selbst von Makart ist ein graziöser Entwurf vorhanden, der allerdings unvollendet geblieben ist. Bezeichnend für den überall gewaltsam nach Neuem strebenden Geist unsrer Zeit ist die bei sehr vielen dieser Arbeiten hervortretende Tendenz, sich von den Gesetzen einer harmonischen und systematischen Raumausfüllung zu dispensiren und statt dessen irgend einen Ausschnitt eines naturalistisch aufgefassten Motivs über die Fläche auszubreiten. Es kann auch daraus wohl hie und da eine pikante Schöpfung hervorgehen, niemals aber eine eigentliche, dem Fächer gleichsam auf den Leib geschnittene Komposition. Aber von all diesen altmodischen Vorschriften will unsere Zeit ja nichts mehr wissen; sie strebt nach der absoluten Ungebundenheit, die freilich auch viel bequemer ist, als gesetzmäßiges Schaffen. Das Eine aber sollte dem Fächer billigerweise erspart bleiben: die Überladung mit gar zu massenhaften Formen und zu schweren Farbentönen. Man sollte immer an die zarten Hände denken, für welche diese Geräte bestimmt sind. Das Leichte, Feine, Graziöse, und in der Farbe das Zarte, Duftige ist hier allein am Platze. Wie dem auch sein mag, ungemein anregend ist immerhin eine solche Bilderschau, und wir zweifeln nicht, dass die produzirenden Kreise aus dieser prächtigen und grenzenlos reichen Ausstellung bedeutende Impulse schöpfen werden. Es sei noch erwähnt, dass die Umsicht und Energie, die man in dem ganzen Unternehmen bewundert, es auch fertig gebracht haben, den sehr eingehend gearbeiteten Katalog schon am Tage der Eröffnung auszugeben. Ebenso liegt von dem Prachtwerk, welches der badische Kunstgewerbeverein im Verlag von Gerlach & Schenk in Wien publizirt, bereits die erste Lieferung vor. Schließlich wäre es undankbar, nicht der außerordentlichen dekorativen Leistung zu gedenken, welche Direktor Götz mit seiner Kunstgewerbeschule vollbracht, indem er mit bescheidenen Mitteln die enorm hohen und ausgedehnten Räume der Orangerie zu schmücken verstanden hat. Die Teppiche und Gobelins, die Statuen und ornamentalen Gegenstände, die Pflanzen und Blumen geben dem Kuppelsaale und der langen Galerie ein ebenso prächtiges als anheimelndes Gepräge. Nimmt man dazu das große Geschick in der Anordnung und Aufstellung dieser Tausende von kleinen Kunstwerken, so muss man gestehen, dass auch in dieser Hinsicht Deutschland Fortschritte gemacht hat, die ihm eine der ersten Ehrenstellen im Wettbewerbe der Völker verbürgen. Den Männern, die hier seit einem halben Jahre ihre ganze Kraft, Intelligenz und Leistungsfähigkeit eingesetzt haben, gebührt die vollste Anerkennung. *W. LÜBKE.*

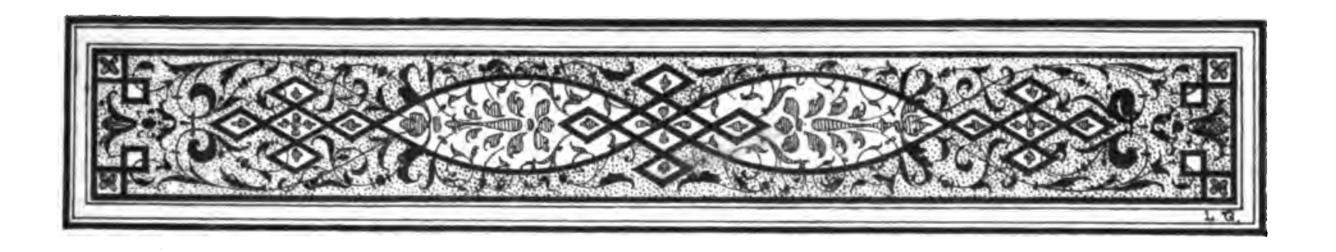
(Allg. Zeitung.)

— *Die deutsche Fachschule für Drechsler und Bildschnitzer*, siedelt am 1. Oktober d. J. von Leisnig nach *Leipzig* über. Diese Verlegung wird der in ihrer Art einzig dastehenden Schule Gelegenheit geben, mit den beteiligten Industrien engere Fühlung zu nehmen, als es bisher der Fall sein konnte. In der von einer Anzahl Industriellen gegründeten und staatlich unterstützten Anstalt gehen Theorie und Praxis Hand in Hand, besonders wird auch auf die kaufmännische Seite der Gewerbe Rücksicht genommen. Ebenso können Zeichner für Möbelfabrikation und verwandte Geschäftszweige dort entsprechende Ausbildung erhalten. Die Schule verfügt über eine stattliche Anzahl von Drehbänken und anderen Maschinen und ist mit den neuesten und zweckentsprechendsten Werkzeugen reich ausgestattet, ihre Erzeugnisse haben in fachlichen Kreisen allgemeine Anerkennung gefunden. Der bisherige Besuch der Anstalt, auch aus dem Auslande, war sehr erfreulich, er dürfte in Zukunft nun noch weit größer werden, da die Vorbedingungen für den Besuch einer solchen Schule in Leipzig noch günstiger sind.



Aus: PAUKERT, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. III. Teil.

Druck von August Pries in Leipzig.



DIE FÄCHERAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE.

MIT ABBILDUNGEN.

VON *Dr. K. KÖLITZ.*



IE VON dem Badischen Kunstgewerbeverein unter dem Protektorat der Frau Großherzogin von Baden und dem Ehrenpräsidium des Erbgroßherzogs in diesem Sommer in der Orangerie zu Karlsruhe veranstaltete erste Deutsche Fächeraustellung dürfte wohl eine der interessantesten und belehrendesten Spezialausstellungen sein, die wir bisher in Deutschland zu sehen die Gelegenheit hatten. Es lässt sich solches aber auch nur erreichen, wenn, wie in der kunstsinnigen badischen Residenz, die Männer dazu vorhanden, die im stande sind, ein solch mühsames, aber künstlerisch reich lohnendes Werk, in allen seinen Teilen zur gediegensten Vollendung, wie wir sie hier erreicht sehen, zu führen. In erster Linie gebührt hier dem Direktor der badischen Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbevereins, Professor Götz, das Hauptverdienst, der in seiner nie rastenden Thätigkeit die Oberleitung des Ganzen inne hatte und dem so hervorragende künstlerische Kräfte, wie seine Kollegen, die Professoren R. Mayer und R. Eyth, insbesondere aber Professor J. Bär zur Seite standen. Dann aber auch dem bekannten Sammler und Kunstfreund Dr. G. J. Rosenberg in Karlsruhe, von dem ursprünglich die erste Idee zu der Ausstellung ausging und dessen wohl größte und gewählteste unter den existirenden Fächersammlungen recht eigentlich den Grund- und Eckstein der ganzen, so überaus gelungenen künstlerischen Unternehmung bildete. Aus relativ kleinen Anfängen entwickelte sich unsere Ausstellung. Ursprünglich hatte der badische Kunstgewerbeverein, um das Interesse für die Verwendung künstlerisch hervorragender Fächer zu erwecken, den zur Anfertigung derselben Berufenen neue Erwerbsquellen zu erschließen, vor allem aber um den auf diesem kunstindustriellen Gebiete bisher fast allein dominirenden Import aus dem Auslande, speziell aus Paris, zu unterbinden, eine Preisbewerbung für künstlerisch ausgestattete selbstgefertigte Fächer an die Künstler und Kunstindustriellen Deutschlands erlassen. Der ungeahnte Erfolg dieses Preisausschreibens, der sich in einer sehr zahlreichen Beteiligung, selbst der hervorragendsten künstlerischen Kräfte an dem Wettbewerb aussprach und der dem Verein klar bewies, dass er diesmal in der Reihe seiner künstlerischen Veranstaltungen einen ganz besonders glückverheißenden Griff gethan, veranlasste hierauf denselben, sein obiges Programm ganz erheblich zu erweitern. Mit der Ausstellung der künstlerisch ausgestatteten modernen Fächer, die auf Grund des Preisausschreibens einliefen, wurde nun auch eine *retrospektive*, die durch die Vorführung erprobter Muster der Vergangenheit anregend und belebend auf die nahezu ganz darniederliegende Fächerindustrie Deutschlands einwirken sollte, verbunden. Um letztere aber vielseitiger und interessanter zu gestalten, wurden ihr weitere, in ihren Rahmen sich harmonisch einfügende Objekte der Kleinkunst, wie sie hauptsächlich zum Dienste der Frauentoilette angefertigt werden (jedoch mit Ausschluss jeglichen eigentlichen Schmuckes) beigesellt. Es sind dies Kästchen, Büchsen, Etuis, Flaçons, Necessaires, Nippsachen, Kämme, Stock- und Schirmgriffe etc., Arbeiten in Elfenbein, Horn, Schildpatt, Bernstein, Perlmutter, Holz etc.

Dieser zweite, der historische Teil der Ausstellung, gestaltete sich nun zu einem besonders reichen und glänzenden Bilde; dank zumal der huldreichen Fürsorge der hohen Protektorin des Ganzen, der

kunstsinnigen Großherzogin von Baden, die ihre fürstlichen Verwandten bewog, ihre zahlreichen und wertvollen, in den Rahmen der Ausstellung passenden Kunstgegenstände dieser bereitwilligst zu überlassen. Auch der Landesfürst, der rühmlichst bekannte Beschützer und Beförderer alles Guten und Schönen, stellte aus seiner kostbaren Privatkunstsammlung das für die Zwecke der Ausstellung Geeignete, wie auch den prächtigen Raum für diese selbst mit gewohnter Liberalität zur Verfügung.

Es dürfte vielleicht interessiren, die Namen und Objekte der fürstlichen Aussteller, die durch ihre Zuvorkommenheit sich den lebhaften Dank aller Kunstfreunde erworben, in Kürze zu erfahren. Es sind dies die folgenden: Der König Otto von Bayern mit einer auserlesenen Sammlung moderner Fächer, zumeist gemalt von Frl. Therese Weber, der Prinzregent Luitpold von Bayern mit der bekannten, wahrscheinlich von Hans Mielich entworfenen Toilette-Garnitur in Lapis lazuli aus dem bayrischen Hausschatz der reichen Kapelle in München, und zwei silbervergoldeten, türkisenbesetzten Prachtstücken des 16. Jahrhunderts in der Art des ungarischen Goldschmiedes Zekein aus dem Pfälzer Schatz, die Prinzessinnen Adalbert, Arnulf, Ludwig, Ferdinand und Therese von Bayern teils mit modernen gemalten und Spitzenfächern, teils mit solchen aus dem Zeitalter Ludwig XV. bis zum 19. Jahrhundert, dann die Königin und die Herzogin Wera von Württemberg mit einer Kollektion moderner, zumeist französischer Fächer, in verschiedenstem Material und Technik ausgeführt, der Großherzog von Baden mit seiner von mehreren kunstgewerblichen Ausstellungen jüngster Zeit her aufs vorteilhafteste bekannten reichhaltigen Sammlung von Prunkgeräten, Gefäßen und Schaustücken in Elfenbein, Bernstein, Perlmutter und vergoldetem Silber, woran sich eine auserlesene Kollektion von über hundert Dosen, Etuis, Büchschen etc., meist aus Halbedelsteinen geschnitten, und drei geniale Fächerblattentwürfe in Aquarell im Stile von Watteau von Joh. Evangelist Holzer (Augsburg 1708 bis 1740), anschließen; die Großherzogin von Baden mit kostbaren modernen Fächern und anderen hierher gehörigen Kunstgegenständen in Edelmetall und Elfenbein, desgleichen die Erbgroßherzogin von Baden und die Kronprinzessin von Schweden, welcher die beiden prächtigen, von Prof. Otto Lessing und Hermann Götz gemalten Hochzeitsfächer gehören. Von den erbgroßherzoglich badischen Herrschaften wurde die in diesen Blättern schon gewürdigte Vermählungsfestgabe der Städte des Landes, eine der besten Goldschmiedearbeiten der Neuzeit, sowohl nach dem vom Direktor Götz herrührenden Entwurf, als nach der von hervorragenden Juwelieren des badischen Landes besorgten Ausführung, zur Verfügung gestellt. Dieselbe bildet den glanzvollen Mittelpunkt der durch wertvolle alte Gobelins harmonisch gestimmten Festdekoration der Eingangsrotunde der Ausstellung. Besonders möchten wir an diesem Meisterwerke einheimischer Kunstindustrie den ganz ausgezeichneten figürlichen Teil, zu dem die Modelle von Professor Hermann Volz,

Strohfächer von der Insel Ischia.

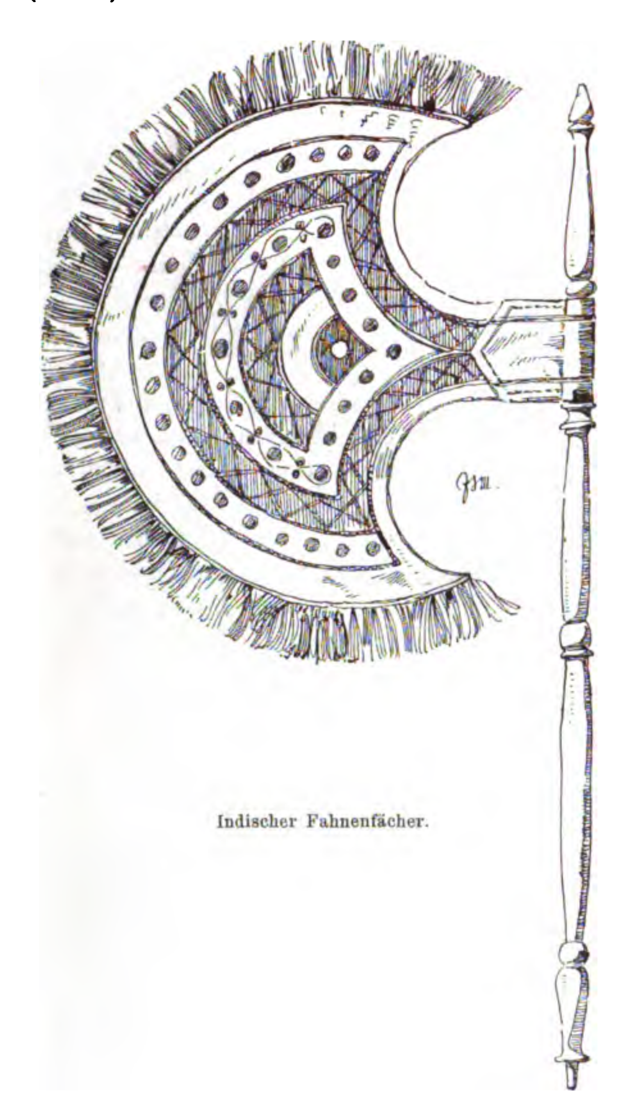
dem Schöpfer des genialen Kriegerdenkmals in Hannover und des Geibeldenkmals in Lübeck, herrühren, hervorheben.

Von weiteren Fürstlichkeiten, die durch Überlassung ihrer Kunstobjekte zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrugen, seien noch genannt die Prinzess Wilhelm von Baden mit einer Reihe kostbarer Fächer vom Beginn dieses Jahrhunderts an bis zur Gegenwart, worunter auch solche aus ihrer russischen Heimat, außerdem noch mit einem besonders guten Vernis-Martinfächer aus der Periode Ludwig XIV., die Großherzogin von Sachsen-Weimar mit Prachtgefäßen in Elfenbeinschnitzerei, die Erbgroßherzogin desselben Landes mit einer sehr ansehnlichen Sammlung ausgewählter alter Fächer von Ludwig XIV. an bis zum Empire, die Prinzessin Albrecht von Preußen und die Herzogin von Koburg-Gotha mit wertvollen modernen Fächern, die Landgräfin von Hessen mit modernen Brüsseler Spitzenschirmen, deren Montirung Meisterwerke der Hanauer Goldschmiede- und Juwelierkunst bilden; dann die Herzogin Mathilde zu Sachsen mit einem von ihrem Großvater, dem König Ferdinand von Portugal 1853 gemalten kostbar montirten Faltfächer, der Fürst von Fürstenberg mit einer der schönsten Kollektionen von Dosen des 18—19. Jahrhunderts, vorzugsweise solcher in Gold mit Email, worunter eine in der seltenen, kameenartig wirkenden Technik des Emails auf Tiefstich, die in Italien im 14. Jahrhundert entstanden, bald verloren ging, Mitte des 18. Jahrhunderts aber wieder von neuem auflebte. Zum Schlusse wären hier noch der Erbprinz und die Prinzessin zu Fürstenberg mit einer hübschen Sammlung alter und neuer Fächer, worunter einige von letzterer selbst gemalte, anzuführen. —

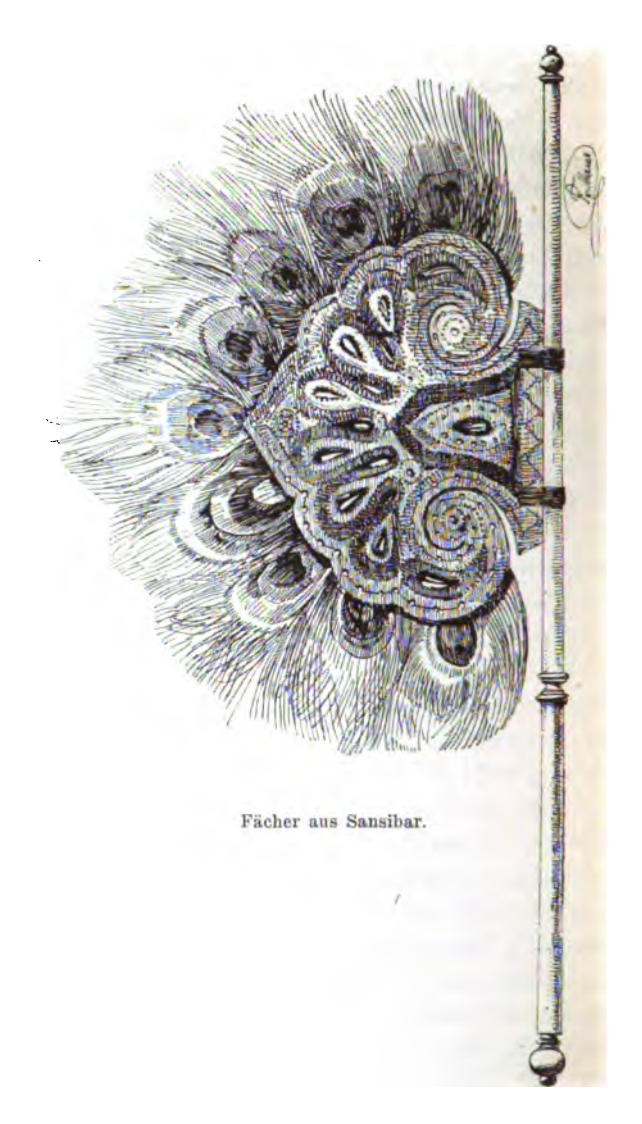
Indem wir jetzt dazu übergehen, die hervorragendsten Stücke der Ausstellung, vorzugsweise hinsichtlich ihres ästhetischen Momentes in chronologischer Reihenfolge kurz vorzuführen, lassen wir vorerst die die verschiedensten Grund- und Urformen des Fächers klar erkennen lassenden sogenannten ethnographischen Fächer, die in reichster Auswahl uns hauptsächlich das Berliner Museum für Völkerkunde, die Sammlungen G. J. Rosenberg, Professor Bernstein in Berlin und Gebr. Mayer in Konstanz darbieten, außer acht. Von den abendländischen Stücken unserer Sammlung ist unstreitig das älteste und zugleich auch eines der interessantesten und künstlerisch hervorragendsten der im Besitz des Großherzogs von Baden befindliche altvenezianische Fahnenfächer. Den Grund dieses kostbaren Kleinodes der Zeit Tizian's und Paolo Veronese's bildet ein durchbrochenes Elfenbeingeflecht, auf das ein geometrisches, in Lilienform endigendes, ausgeschnittenes Ornament von Pergament mit Goldfadendekoration aufgesetzt ist. Der Rand ist mit Seidenflocken besetzt, der quadratische Stiel ebenfalls mit Pergament und Gold verziert, der Griff Elfenbein. Diesem schließt sich der gleichfalls ein hochgestelltes Rechteck bildende, aus geflochtenem und gefärbtem Bast bestehende Fahnenfächer des Berliner Kunstgewerbemuseums an, dessen Stiel mit rotem Leder überzogen ist. Auch er dürfte am ehesten aus Venedig stammen; doch während der erstere sicherlich nur die Hand der vornehmen Dame zierte, diente letzterer der Frau aus dem Volke zur erfrischenden Kühlung. Gleichfalls einen italienischen Fahnenfächer, aber wesentlich späterer Zeit, etwa 1700 angehörig, — wie wir an der geschweiften Kontur und den das Mittelmedaillon mit Figurenmalerei in Gouache umrahmenden Arabesken deutlich erkennen — zeigt uns das älteste Stück der Sammlung G. J. Rosenberg. Der Stiel ist hier von Schildpatt mit Silberpiqué. Das Motiv der Fahne als Fächerblatt, das wir an verschiedenen ethnographischen Fächern, zumal aus Afrika und Polynesien verwendet sehen, kehrt auch bei einem aus Persien stammenden Exemplar im Besitze des Professor Bernstein in Berlin wieder, mit ornamentaler Gold- und Silberstickerei in orientalischer Musterung auf rotem Grund; der Stiel ist hier mit in Silber getriebenen Reliefornament verziert.

Das Motiv des aus der wohl ursprünglichsten Fächerform, dem Palmblatt, entstandenen Lichtschirmfächers oder Écran finden wir sehr ansprechend verwertet bei einem der Spätzeit des 17. Jahrhunderts entstammenden Beispiel aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum. Das Stück besteht aus Pappe, mit farbigem, späterem Barockornament in Relief, das ganz den Eindruck von Stickerei hervorruft, und dürfte vielleicht Italien seinen Ursprung verdanken. In diese Zeit, die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, fällt auch das Bekanntwerden Europas mit dem offenbar aus Ostasien, besonders China entstammenden Lamellenfächer aus Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Horn, Holz und Metall, wie wir ihn in unserer Ausstellung von den einfachsten bis zu den reichgeschmücktesten in künstlerischer und technischer Hinsicht gleich interessanten Exemplaren in zahlloser Auswahl vertreten sehen. Daraus entwickelte sich nun in dem Frankreich Ludwigs XIV., dann aber auch in dem von Ostasien bekanntlich

damals künstlerisch stark beeinflussten Holland, der vornehme, aus ganz mit Lack bemalten undurchbrochenen Elfenbeinlamellen bestehende, sogenannte Vernis-Martinfächer, genannt nach dem Erfinder Martin dieses den japanischen Lack in freilich ziemlich unvollkommener Weise nachahmenden Firnisses (Vernis).



Indischer Fahnenfächer.

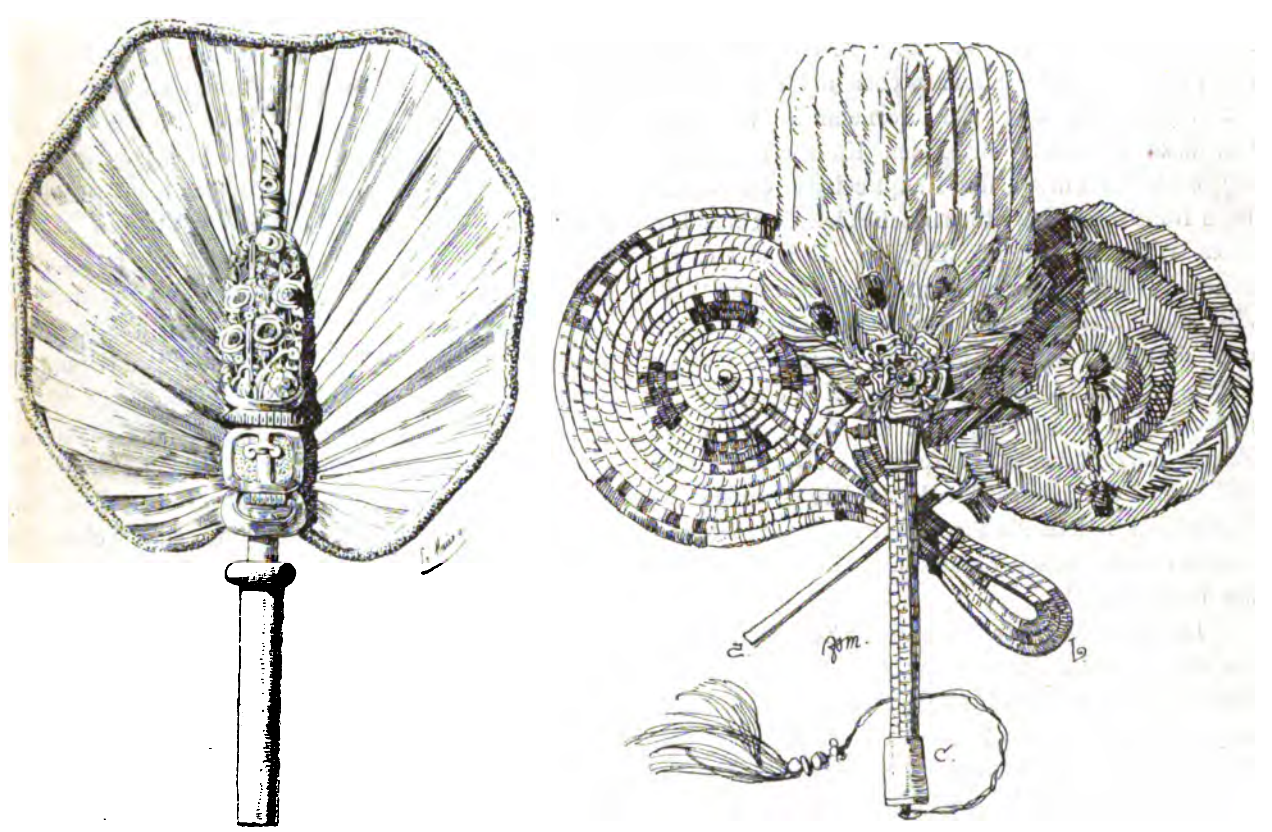


Fächer aus Sansibar.

Von diesen kostbaren und ganz besonders die Leidenschaft der Sammler hervorrufenden Erzeugnissen westeuropäischen Kunstfleißes hat unsere Ausstellung eine im Verhältnis zu der großen Seltenheit derselben ganz beträchtliche Anzahl zum Teil hervorragendster Stücke aufzuweisen. Die meisten und schönsten davon gehören der Gräfin Vitzthum und Herrn G. J. Rosenberg in Baden-Baden an. Die Raumdisposition des Ganzen ist dabei gewöhnlich die, dass ein größeres, mit einer historischen mythologischen oder allegorischen Hauptscene geschmücktes Mittelmedaillon seitlich von kleineren umgeben ist, was ja im großen und ganzen überhaupt für die spätere Fächerdekoration typisch bleibt. Die Rückseite des Fächers nimmt gemeinhin eine sich über das Ganze ausbreitende landschaftliche Komposition in flüchtiger, oft vedutenartiger Ausführung ein, welches Motiv die spätere Zeit gleichfalls wiederholt. Der Unterteil, das eigentliche, ebenfalls noch undurchbrochene Gestell des Fächers empfängt stets eine selbständige Dekoration, zumeist in chinesischem Geschmacke, die beliebte Figurenscene im Garten oder im Hause, was wir mit dem Kollektivbegriff „Chinoiserie“ bezeichnen. — Durchgehends zeigen diese Vernis-Martinfächer und so auch zumal die unsrigen, eine harmonische, glanzvolle, durch die häufige Anwendung von Gold bei den Umrahmungen erzeugte, dem prunkvollen Zeitalter Ludwigs XIV. ganz entsprechende Farben-

wirkung und eine sehr geschickte Raumeinteilung. Besonders schön hinsichtlich dieser beiden genannten Punkte ist einer der Sammlung G. J. Rosenberg, ganz mit chinesischen Motiven dekorirt, und zwei mit mythologischen Medaillons, worunter der eine im Stile von Albani. Dann aus der Sammlung Vitzthum zwei hervorragende Stücke mit einer Apotheose Ludwigs XIV. im Stile von Le Brun und einer Darstellung aus der Geschichte der Juden in demselben Stile.

tigen Holländer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemalt, eine Haupt- und Staatsaktion, die, ohnehin kaum recht für die Dekoration eines Fächers geeignet, auch nicht allzuviel Eingehen auf die eigenartige künstlerische Anforderung eines solchen verrät. Dann verschiedene Blätter der Sammlung Rosenberg mit den damals so sehr beliebten allegorischen und mythologischen Scenen, offenbar italienischer Herkunft nach Motiven von Raffael im Stile der Eklektiker des 17—18. Jahrhunderts. Auch fertige Fächer



Chinesischer Wedelfächer.

a. Fächer aus Tunis, b. aus Bonuy am Niger, c. aus Port Said.

Aus diesem Lamellenfächer entwickelte sich nun in rascher Zeitfolge der gleichfalls sein Vorbild in China besitzende Faltfächer, indem die Lamellen in dem Oberteile zu bloßen Haltern eines sie überspannenden Stoffes zusammenschrumpften. Von diesen frühesten Fallfächern, deren aus Schwanenhaut, Seide oder Papier bestehendes Blatt mit Malerei in Gouache oder Aquarell reich geschmückt ist, besitzt unsere Ausstellung ebenfalls zahlreiche ganz hervorragende Beispiele.

Das älteste ist offenbar ein Fächerblatt aus der gewählten Kollektion des Hofantiquars Steinharter in München, die Unterzeichnung des Heiratskontraktes zwischen Ludwig XIV. und Maria Theresia von Spanien darstellend, wahrscheinlich von einem tüch-

dieser genannten Art weist unsere Sammlung auf und dann solcher, dieser Zeit angehörenden mit einer Dekoration ähnlich der der Vernis-Martinfächer, namentlich in Bezug auf den in identischer Weise geschmückten Unterteil, während das Blatt, wie z. B. ein charakteristisches Exemplar aus der reichen Kollektion von Gagern deutlich zeigt, eine geometrische Feldereinteilung mit dem aus China direkt entlehnten Motiv der ausgeschnittenen und auf Marienglas geklebten Bilderscenen aufweist, eine künstlerisch nicht gerade nachahmenswerte Dekoration des Fächerblattes, die auch auf einem dem Museum schlesischer Altertümer in Breslau gehörenden Sonnenschirm vorkommt und glücklicherweise bald wieder verschwindet.

Mit dem Zeitalter Ludwigs XV. und der Pompadour erreicht nun der Faltfächer den Höhepunkt seiner Ausbildung an Feinheit, Zierlichkeit und geschmackvoller Dekoration des Ganzen. Das Gestell wird in lauter einzelne, oft aufs minutiöseste durchbrochene Stäbe oder Speichen aufgelöst, mit der reichsten, sich darüber ausbreitenden, in vierfarbigem Golde inkrustirten, bemalten und reliefirten Figurenscene in Medaillons und reizvollen Rocaille-Ornamenten geschmückt, die auch die Außenseiten der Deckblätter des Fächers in den Kreis ihrer prächtigen Dekoration ziehen. Das Blatt selbst wird mit graziösen und galanten Scenen aus dem Reiche der Mythologie oder der vornehmen Weltdame von dazu besonders berufenen Künstlern geziert, die nach Entwürfen der Hauptmeister des damaligen französischen, weltbeherrschenden Geschmackes, eines Watteau, Lancret, Boucher, Moreau etc. arbeiten. Die Zahl der diesem genußsüchtigen Zeitalter angehörenden, zum Teil ganz hervorragenden und dasselbe aufs trefflichste charakterisirenden Stücke unserer Ausstellung geht in die Hunderte und verwehrt uns daher, auch nur das Beste davon einzeln hervorzuheben, da selbst jede einzelne Kollektion mehrere ausgewählte Exemplare davon besitzt. Unstreitbar liefern sie für unsere moderne Fächerindustrie nach technischer und künstlerischer Beziehung das beste Vorbild.

Das interessanteste Stück dieser Zeit dürfte wohl das der Sammlung Rosenberg angehörende sein, bei dem die reich in Elfenbein geschnitzten Deckblätter in zusammengelegtem Zustande einen Cylinder bilden, der in einem Mohrenkopf endigt; ein orginelles Motiv der geschlossenen Fächerform, das, so weit unsere Kenntnis reicht, nur noch einmal bei einem der Königin von England gehörigen, aus Deutschland stammenden Exemplar wiederkehrt.

War es uns schon bei den vorhergehenden Fächern aus der Periode Ludwigs XV. unmöglich, auch nur das Beste hier vorzuführen, so ist dies noch weit mehr der Fall bei denen der nun folgenden, der Zeit Ludwigs XVI., zudem diese ohnehin in künstlerischer Hinsicht einen bedeutenden Rückschritt gegen früher bezeichnen. Der Fächer wird mehr und mehr, wie in Ostasien, ein Gebrauchsobjekt der großen Masse, während er bisher nur ein solches der eleganten Welt gewesen, dem entsprechend wird auch seine Ausstattung künstlerisch weit armseliger und handwerklicher als früher. Das Gestell wird dünn und langbeinig, zumal gegen das Ende dieser Periode; das mit der unkünstlerischen Metallflitterdekoration, die dieser Zeit ihre ausgebreitete Verwendung verdankt, überladene Blatt verkleinert sich zusehends. Noch mehr treten diese unerfreulichen Erscheinungen bei den nun folgenden, nüchternsten aller Stile, dem Empire zu Tage. Als charakteristisches Zeichen, wie sehr die Kunst damals nicht zu ihrem Vorteil von der gewaltigen Zeitgeschichte in Abhängigkeit geraten, haben wir die in unserer Ausstellung zahlreich vertretenen, sog. politischen Fächer zu erwähnen, die allerdings durchgängig mehr interessant als künstlerisch auch nur genügend sind, zumal jetzt für die auf ihnen angebrachten Darstellungen statt der Malerei die billigeren Reproduktionsverfahren angewendet werden. So besitzen wir sog. Assignatenfächer, dann einen höchst interessanten mit den — nur wenn gegen das Licht gehalten sichtbaren — Bildnissen Ludwig XVI. und seiner Familie, einen mit dem Testamente des genannten Herrschers, einen anderen mit den Schreckensmännern der französischen Revolution, einen weiteren mit der Abbildung Napoleon Bonaparte's, des triumphirenden Konsuls etc. Wie eine erfrischende Idylle nehmen sich dagegen die aus Winterthur stammenden sog. Sulzerfächer, die ob ihrer Seltenheit das Entzücken unserer Sammler bilden, aus. Ihre Dekoration mit harmlosen Scenen aus dem Schweizer Senner- und Hirtenleben und ihre Ausstattung ist künstlerisch genommen dürftig und nüchtern genug, wie alles aus dieser Zeit um die Wende des vorigen Jahrhunderts, ihre Darstellungen gehen aber, inspirirt von den Gessnerschen gemalten und gedichteten Idyllen, auf die Natur zurück, ein Moment, der diese anspruchslosen Objekte für uns viel interessanter macht als der für die Sammler ausschlaggebende, dass sie nämlich mit — nach Art der älteren chinesischen Fächer, innerhalb des Blattes angebrachten, unter Vogelkäfigen und Fruchtkörben geschickt verborgenen — Gucklöchern versehen sind. Besonders reich an diesen Exemplaren sind die Sammlungen Wesener in St. Gallen und Rosenberg. Die künstlerisch hervorragendsten Fächer dieser Periode vom Ende des vorigen Jahrhunderts sind ohne Zweifel die von Zeichnungen und Stichen Chodowieckis inspirirten, deren wir mehrere besitzen, und dann die in dem neu entdeckten und rasch zur herrschenden Mode gewordenen pompejanischen Stile komponirten, obwohl gerade die diesem eigentümliche, schematische und etwas steife Feldereinteilung gewiss nicht allzusehr zur Dekoration für das leichtere, mehr geschwungene und bewegte Linien verlangende Fächerblatt passte. Hübsche, dieser Zeit angehö-

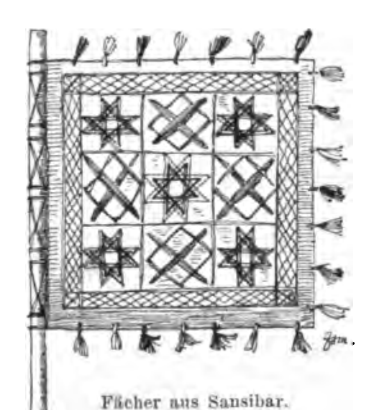
rende Stücke sind bei uns zur Genüge vertreten, meist italienischen Ursprungs und alsdann entweder mit Ansichten von Rom und Umgegend oder von Neapel mit dem Ausbruche des Vesuves als Mittelpunkt. Auch Hackert, der Freund Goethes, zierte ein Blatt unserer Sammlung mit ähnlichen Darstellungen. Eine Spezialität der damaligen Fächerindustrie sind die zumeist englischen, mit aufgeklebten farbigen Kupferstichen nach Reynolds und besonders nach Angelica Kauffmann und den gemalten Nachbildungen der sog. Wedgewood-Kameen mit Stahlflitterumrahmung. Von diesen künstlerisch nicht allzu bedeutenden und auch keineswegs seltenen Exemplaren hat unsere Ausstellung ebenfalls eine sehr große Anzahl aufzuweisen. Dasselbe ist der Fall mit der jetzt auf einmal zur Mode gelangenden, mit Flitterdekoration überladenen Tüllfächern, deren künstlerischer Wert ebenfalls sehr fraglich ist. Höher stehen schon die den Übergang zur neueren Zeit markirenden, oft höchst minutiös und in gefälliger Zeichnung durchbrochenen Fächer aus Horn, Schildpatt, Perlmutter, Elfenbein und Bein, die sämtlich, wie auch die erstgenannten aus Tüll, kleinen Formates und namentlich in Spanien sehr beliebt waren.

Das mangelnde künstlerische Können bei der Dekoration dieser Stücke war dann durch geschmacklos prunkend wirkende Überladung der Deckblätter mit Edelsteinen auszugleichen. Gute Exemplare dieser letzten Gattung aus der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts sind namentlich in den reichen Sammlungen der verschiedenen Fürstlichkeiten zu finden. Die sonstigen Fächer der letztgenannten Zeit des potenzirten künstlerischen Ungeschmacks und der vollständigen Unfähigkeit selbstschöpferischer künstlerischer Leistungen möge man uns erlassen zu beschreiben. Man kopirte eben schlecht (und recht!) das reichlich vorhandene Material und begnügte sich selbst in besseren Kreisen mit ganz gewöhnlichem, inhaltslosem Farbendrucke und plumpen, handwerklich gearbeiteten Gestellen, wie beides die in unserer Ausstellung sehr stark vertretenen spanischen und für die spanischen Kolonien gearbeiteten Exemplare beweisen. Diese genannten Länder waren auch mit der Zeit fast die einzigen Absatzgebiete für Fächer geworden und die ganze Industrie derselben reducirt sich fast ausschließlich auf Paris als Ursprungsort, das auch die zumeist gebrauchten, gänzlich kunstlosen spanischen Fächer erzeugte.

Da war es nun das höchste zeitgemäße Verdienst der Männer, die die erste Deutsche Fächerausstellung ins Leben gerufen, durch dieselbe das Interesse und den Sinn für das unserer Generation fast gänzlich abhanden gekommene Verständnis für künstlerisch geschmackvolle Fächer zu wecken und die künstlerisch und materiell reichlich lohnende Anfertigung derselben unserem Vaterlande zum Teil zurückzugewinnen. Einesteils erreichte man dieses Ziel nur durch das oben besprochene Vorführen mustergültiger Beispiele der Vergangenheit, anderseits aber auch durch den Wettbewerb lebender deutscher Künstler und Kunstindustriellen. Namentlich die ersteren und unter ihnen die besten ihres Faches haben sich in anerkennenswertester Weise und in großer Anzahl an der Ausstellung beteiligt und so wesentlich zum schönsten Gelingen derselben beigetragen. Ja man kann wohl sagen: durch diese höchst erfreuliche Teilnahme der deutschen Maler, haben sie unsrer Ausstellungsveranstaltung den etwas einseitigen, etwas zum Monotonen geneigten Charakter, wie ihn ein montirter Fächer allzu leicht bieten wird, gänzlich benommen und dieselbe in ihrem modernen Teile zu einer höchst sehenswerten Gemälde-, bezw. Aquarellausstellung umgestaltet. Gerne wollen wir dabei übersehen, dass eigentlich nur die wenigsten sich streng an die scharf umgrenzten, nicht leicht überschreitbaren Bedingungen der Fächerblattkomposition, wie sie am besten das Rokoko gelöst hat, gehalten haben, sondern allzuoft dem Streben des modernen, unserer Zeit den künstlerischen Charakter aufprägenden und sich über den konventionellen Zwang kühn hinaussetzenden Naturalismus nachgegeben haben. Dadurch entstanden denn allerdings bei vielen Kunstwerke, die an und für sich zwar hochbedeutend und interessant, mit dem eigentlichen Fächer aber weder bezüglich des dargestellten Inhalts nach der Komposition das Geringste zu schaffen haben und die wir daher *hier* leider unberücksichtigt lassen müssen. — Mustergültige Vorbilder verdanken wir Karl Eyth (Karlsruhe) mit einer allegorischen Darstellung der Musik, im Rokokostil mit gold- und edelsteingeziertem Perlmutter montirt von Rothmüller (München), einer der schönsten Fächer der Ausstellung und auch mit dem Ehrenpreis der Grossherzogin von Baden ausgezeichnet, Eugen Klimsch (Frankfurt a. M.) mit Tanzscenen im Stil von Watteau, in Silber gefasst von Hessenberg (Frankfurt), Professor Koch (Berlin), mit seinen Amoretten, das Gestell in Elfenbein geschnitzt von Sauerwald (Berlin), dann Fritz Aug. Kaulbach (München) mit einer der reizendsten Kompositionen (Oelskizze): die Entstehung des Zephyrs darstellend, Paul Meyerheim

und Ludwig Dettmann (Berlin) mit Putten und Schmetterlingen, Heinrich Kley (Karlsruhe) mit einer „Siesta", Hans Koberstein (Berlin) mit seinem Sommernachtstraum, Prof. Rössler in Wien mit Tanzscenen, Karl Gehrts (Düsseldorf) mit Putten und Zwergen, Otto Dannenberg (Berlin) mit seinem Flötenspieler, — ferner aus der Sammlung Rosenberg gemalte Fächerblätter, wie die vorhin genannten von Heinrich Lossow (München) mit Amor und Psyche, F. Simmer desgl. „Verschiedene Auffassung", Ferd. Keller (Karlsruhe) „Engel mit Bild der Königin Luise", Koppay (Berlin) „Puttennest", Edm. Kanoldt (Karlsruhe) Zopflandschaft, G. Papperitz (München), „der Traum", F. Hein (Karlsruhe) „Aschenbrödel", L. Schmutzler (München) „Pierrot in Nöten", schließlich Frau Meyer-Kayeneck (Karlsruhe) mit einer ganzen Kollektion stilvoller Darstellungen, darunter eine vom Hofjuwelier Paar (Karlsruhe) geschmackvoll montirt, und hundert andere teils ebenso meisterhafte und mustergültige figurale, ornamentale Fächerkompositionen renommirter Künstler, wie die vorgenannten, die alle einzeln aufzuzählen der Raum mangeln würde.

Mit Blumenmalerei, der Domäne der kunstübenden Frauen, geschmückte Fächer und Fächerblätter haben in reichster und schönster Auswahl u. a. ausgestellt die Damen N. Nikitin, M. Höpfel (München), H. Zographo (Baden-Baden), Th. Laudien, Krause (Wutsdorf), Begas-Parmentier, M. Peiler (Berlin), R. Borgmann, J. Braun, H. v. Weech, H. Stromeyer, M. Hormuth-Kallmorgen, Sofie Ley, M. Hesse (Karlsruhe), Th. Hövet (Hamburg) etc. Im allgemeinen macht sich auch hier, wie bei den Fächerblättern mit figuralen Darstellungen, ja sogar noch weit stärker die Wahrnehmung geltend, dass das strenge, architektonisch oder ornamental gegliederte Kompositionsschema der früheren Fächerdekoration, wie es z. B. die von Dr. Rosenberg ausgestellten Kupferstichentwürfe für Fächer von Abraham Bosse (1610—1678), N. Loire (1624 bis 1679) und Dan. Chodowiecki (Ende vorigen Jahrhunderts) am prägnantsten zeigen, zu Gunsten einer freieren, rein naturalistischen Auffassung fast ganz aufgegeben wird, wie dies ja überhaupt auf allen Kunstgebieten im Zuge unserer Gegenwart liegt. Gegenüber den genannten für die Fächerdekoration bestimmten Werken der Malerei sind die der künstlerisch befriedigenden Stickerei nur ziemlich spärlich vertreten. Als unbedingt vollendetste sind hier die Arbeiten der Kunststickereischule des badischen Frauenvereins nach Entwürfen von Professor Bär, zu nennen, ihnen schließen sich gute Exemplare von E. Bender (Berlin), K. Baumann (Straßburg), K. Fehl (Speier) und Geschwister Engels in Köln (letzteres Häkelarbeiten) an, während wir von Oberlehrer Claus in Schneeberg mustergültige Entwürfe zu verschiedenartigen Fächern ausgestellt finden. Die an Zahl sehr reichhaltigen, an künstlerischem Werth aber ziemlich geringfügigen Kollektionen unserer Fächerfabrikanten, die uns zum größten Teile die gangbaren Pariser Marktwaren, mit ihren meist süßlich koketten und konventionellen aber dabei routinirt gemachten Darstellungen, vorführen, dürfen wir hier billig übergehen, doch haben namentlich Fr. Blos (Karlsruhe), C. Sauerwald, H. Donath und Reichardt und Co. in Berlin auch einzelne gute, geschmackvolle Arbeiten ausgestellt, die uns eine verständnisvolle Mithilfe unserer Fächerindustriellen und Händler an dem so notwendigen Werke der Reform des Geschmacks in Bezug auf die künstlerische Dekoration des Fächers, wie es unsere Ausstellung in erster Linie bezweckt, erhoffen lassen.


Fächer aus Sansibar.

Auch die Montirung, das Gestell des Fächers bietet der Kunstindustrie, speziell der Elfenbein- und Perlmutterschnitzerei lohnende Aufgaben, die von Diessl (München) u. a. in ansprechender Weise gelöst wurden. Ganz besonders haben sich aber auf diesem Gebiete der Fächerdekoration unsere Goldschmiede und Juweliere hervorgethan, die wie Schürmann u. Hesseberg in Frankfurt a. M., Rothmüller in München, Friedlaender in Berlin, Elymeyer in Dresden, Paar in Karlsruhe und Knoll u. Pregizer in Pforzheim (letzterer mit Verwendung des Aluminiums) geradezu mustergültige und höchst vornehme ausschließlich im Stil des Rokoko gehaltene Arbeiten ihres Fachs uns vorführen, die mit Recht einen vielbewunderten und begehrten Glanzpunkt unserer Ausstellung bilden.

Es bleibt uns nun noch übrig, nachdem wir die in reichster und mannigfaltigster Auswahl vorhandenen ethnographischen Fächer im Vorhergehenden

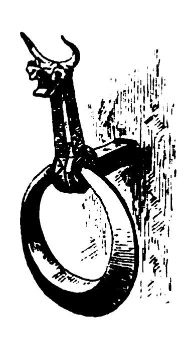
kurz gestreift haben, auch einen Blick auf die gleichfalls zahlreichst vertretenen Stücke aus Ostasien zu werfen. Das hervorragendste ist hier ein indischer Paradefächer in Radform mit ornamentaler Gold- und Silberstickerei und Flitterwerk auf schwarzem und rotem Sammtgrund, dessen Stil mit in Silber getriebenem, umlaufendem Ornament dekorirt ist. Diese Radform kehrt auch in ähnlicher Weise bei einigen, aus gefaltetem Pergament mit Elfenbein- oder Schildpattstiel bestehenden, türkischen Fächern wieder, die sämtlich, wie auch der erstgenannte, der Sammlung Rosenberg angehören. Dieser verdanken wir auch mit die beste und vollständigste Auswahl chinesischer und besonders japanesischer Fächer; die ältesten von Elfenbeingeflecht in, aus dem Palmblatt abgeleiteter Lichtschirmform mit Dekoration in Email, Perlmutter, Elfenbein und Speckstein, dann die kleineren Faltfächer aus Metallfiligran mit Zellenemaildekor; die in Elfenbein, Perlmutter, Horn, Schildpatt und Sandelholz geschnitzten mit durchbrochenem Gittergrund und schließlich die bemalten Holz-, Bast- und Papierfächer, unter denen wir künstlerisch ganz hervorragende Exemplare antreffen.

Dass unsere Ausstellung auch, wie jede verwandte, noch sonstige interessante Kuriositäten aufweist, wollen wir nur kurz erwähnen. Hierher gehören z. B. die sog. Autographenfächer mit den eigenhändigen Unterschriften berühmter Zeitgenossen, und im gewissen Sinn kann man hierzu noch die, allerdings auch in künstlerischer Hinsicht bedeutsame Kollektion der von Wiedemann (München) gemalten Richard-Wagner-Fächer — aus dem Nachlasse Ludwigs II. von Bayern, jetzt der Sammlung Reichlin-Meldegg angehörend — rechnen, die in reichster Ausstattung uns Scenen aus den Tonschöpfungen jenes unsterblichen Meisters vorführen.

Zum Schlusse erübrigt uns nur noch, in Kürze auf die hervorragendsten, in den Rahmen des Ganzen sich harmonisch einfügenden Separatausstellungen der Kleinkunst, deren sich unsere Unternehmung in einer ziemlichen und gewählten Anzahl erfreut, hinzuweisen. In erster Linie ist hier die künstlerisch vornehme und hochbedeutsame des bosnisch-herzegowinischen Kunstgewerbes rühmlichst zu nennen, die von dem Wiedererwecker desselben, Hofrat Stork vom Österreichischen Museum, auf Veranlassung des Ministers Graf Kallay hier veranstaltet wurde. Sie zeigt uns Inkrustationen mit Silber- und Goldfäden in Holz, Treib-, Gravir- und Tauschirarbeiten in Metall in orientalischem und Renaissancestile und zwar in vollkommenster und mustergültigster Weise, wie letztere selbst nicht in dem klassischen Lande dieser kunstreichen Technik, in Indien, herzustellen sind. Man vergleiche damit z. B. die entsprechenden, in der sogenannten Moradhabatarbeit hergestellten Objekte der Sammlung Leoprechting, die gleichfalls eine Zierde unserer Ausstellung bildet. Dasselbe lässt sich auch mit vollstem Rechte von den Kollektionen kunstreicher, aus Japan stammender, in Elfenbein und Holz geschnitzter und mit Lackmalerei geschmückter Gegenstände sagen, die wir R. Wagner in Berlin und v. Eisendecher in Karlsruhe verdanken. Unter den modernen Kunstobjekten wären schließlich die ausgezeichneten Ciselir- und Treibarbeiten des Prof. R. Mayer an der Karlsruher Kunstgewerbeschule, sowie die bekannten Bronzen- und Wismutmalereien von Stotz in Stuttgart hervorzuheben.

Dass ein künstlerisch so hervorragendes und befruchtendes Unternehmen, wie die erste deutsche Fächerausstellung, auch auf litterarischem Gebiete sich ein dauerndes Denkmal in Form einer reich ausgestatteten Publikation errichten werde, durften wir von vornherein für gewiss annehmen. Als ein Glück ist es hierbei zu betrachten, dass sich zu der vom Badischen Kunstgewerbeverein veranstalteten Herausgabe Kräfte zusammengefunden, welche, wie der Verfasser des Textes, — der zumal den Lesern dieser Blätter rühmlichst bekannte Professor Dr. M. Rosenberg — und die renommirten Verleger Gerlach & Schenk in Wien, uns die sichere Garantie bieten, dass wir von ihnen ein der deutschen Wissenschaft und des vaterländischen Kunstverlages würdiges Werk erhalten werden. Und hierin bestärken uns auch die ersten bis jetzt erschienenen Lieferungen, deren verständnisvoll ausgewählte Illustrationen ganz vorzüglich ausgefallen sind.

Mögen die vorstehenden Zeilen den Zweck erfüllen, den Blick der kunstsinnigen Welt auf das, was ihr diesen Sommer in der Deutschen Fächerausstellung zu Karlsruhe geboten wird, hinzulenken, und möge das edle Bestreben der Männer, die dieselbe ins Leben gerufen, — ein neues bisher vom Auslande beherrschtes Absatzgebiet der deutschen Kunstindustrie zu erobern und so zur Hebung derselben, so viel in ihren Kräften steht, beizutragen, — vom schönsten Erfolge begleitet sein.






METALLNER ZIERAT AN SIENESISCHEN PALÄSTEN.

MIT ABBILDUNGEN NACH AUFNAHMEN VON *JENS WEILE.*



INE Eigentümlichkeit der Renaissancepaläste in Florenz sowohl wie auch in anderen toskanischen Städten muss einem jeden, der an den Fronten der stolzen Patrizierhäuser hinschlendert, auffallen, selbst wenn er nur wenig Auge für architektonischen Zierat hat, nämlich die in regelmäßigen Abständen etwa in Schulterhöhe angebrachten kleinen eisernen oder bronzenen Wandarme, die in ihrer Form und mit dem lose im Gelenk eingehangenen Ringe den Thürklopfern nahe verwandt sind und vermutlich auch von ihnen abstammen. Ob diese Ringhalter außer ihrer allerdings wenig ins Gewicht fallenden dekorativen Bedeutung auch noch einen praktischen Zweck als Befestigungsmittel für ephemeren Zierat (Fahnen, Blumengewinde) gehabt haben, mag dahingestellt bleiben. Einem alltäglichem Bedürfnis, das freilich ihre große Anzahl nicht erklärt, dienen sie noch heute, insofern Eseltreiber und Fuhrleute sich ihrer bedienen, um ihre Tiere daran festzubinden.

So unscheinbar dieses Zubehör toskanischer Paläste ist, so wird man bei näherer Untersuchung doch finden, dass auch an ihm die Formenfreude der Renaissance gemodelt hat, um dem Dinge eine anmutige Gestalt zu geben. Von den einfachsten Arbeiten dieser Art, die sich in Siena finden, geben wir einige am Kopf- und Fußende dieses Aufsatzes.

Bisweilen nehmen diese Wandarme eine geschwungene Form an und laufen in ein Schneckengewinde aus, so dass sie den vorzugsweise an den Ecken der Paläste in Geschosshöhe angebrachten Fahnen- oder Fackelhaltern ähneln (Taf. I, Fig. 4 u. 5). Die Fackelhalter selbst sind in Siena ebenso wie in Florenz oft zu wahren Prachtstücken der Erzgießerei entwickelt. Gewöhnlich bildet der hängende Ring das passive Gegenstück zu der kräftig aus dem Akanthusblatt aufschießenden Volute. Eins der einfachsten Beispiele, wo der Ring ausnahmsweise einmal nicht am Fußende, sondern am Halse des Halters hängt, geben wir in Fig. 3 auf Taf. I.

Die reichsten und vollendetsten Arbeiten dieser Art zieren den Palazzo del Magnifico. Ihr Schöpfer ist der berühmte Erzgießer *Giacomo Cozzarelli* (1453 bis 1515). Auf Tafel II sind zwei dieser Zierstücke (vom Jahre 1508) nebeneinander gestellt. Das eine (Fig. 1) stellt keinen eigentlichen Fahnenhalter dar, sondern ist aus einer rein dekorativen Absicht hervorgegangen; der Typus ist geblieben, das Zweckdienliche aber ganz vergessen. In Fig. 2 bringen wir den bei Burckhardt (Renaissance in Italien. 3. Aufl., S. 303) mehr von vorn und in kleinerem Maßstabe abgebildeten Fackelhalter, der zu den schönsten seiner Art zählt, wie denn überhaupt die Arbeiten Cozzarellis selbst denen der Florentiner Meister überlegen sind. Es ist, wie Burckhardt treffend sagt, nicht nur die Schönheit des einzelnen Stückes mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten wert macht, sondern vielmehr der Rückschluss auf

Metallner Zierat an sienesischen Palästen.

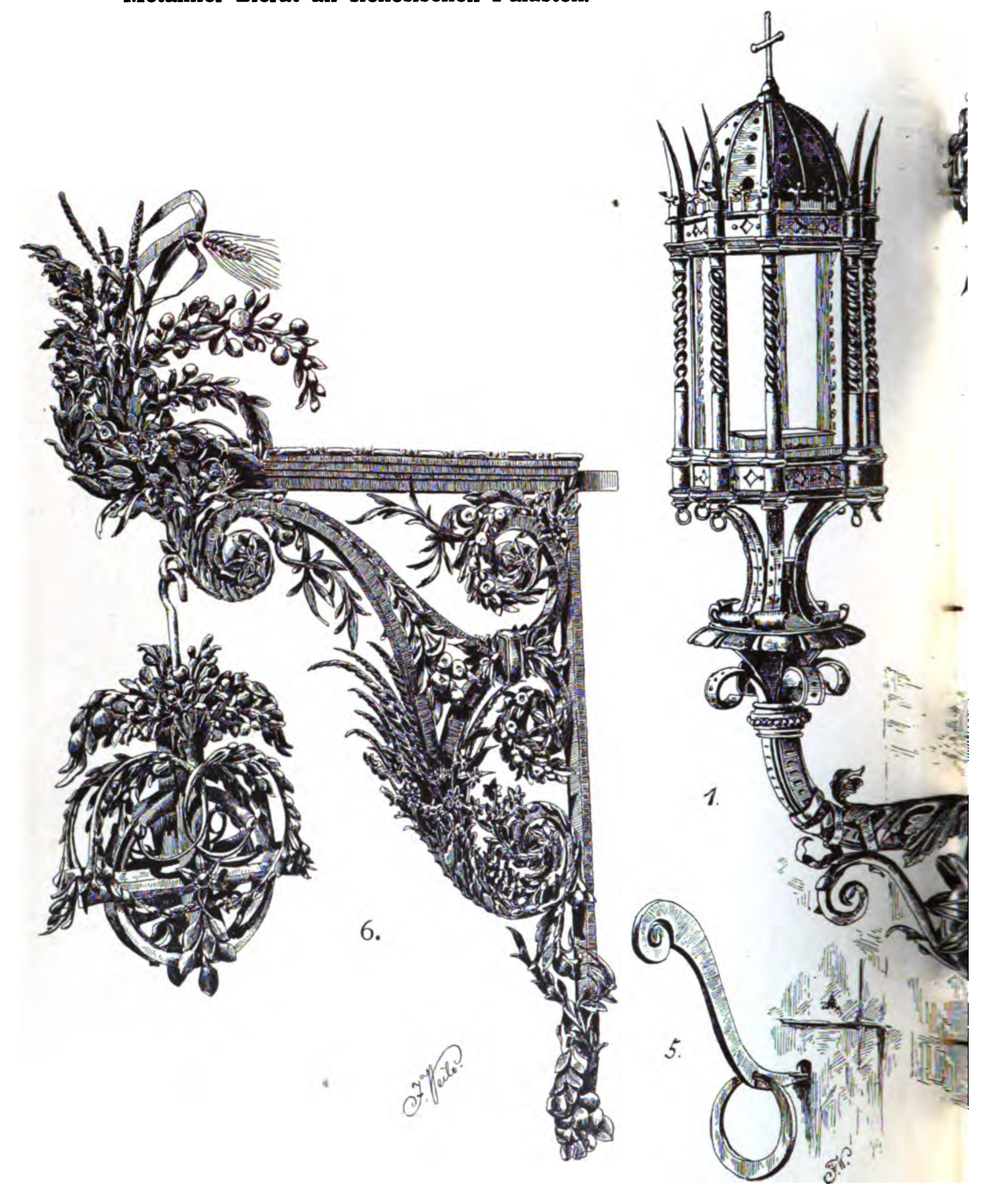
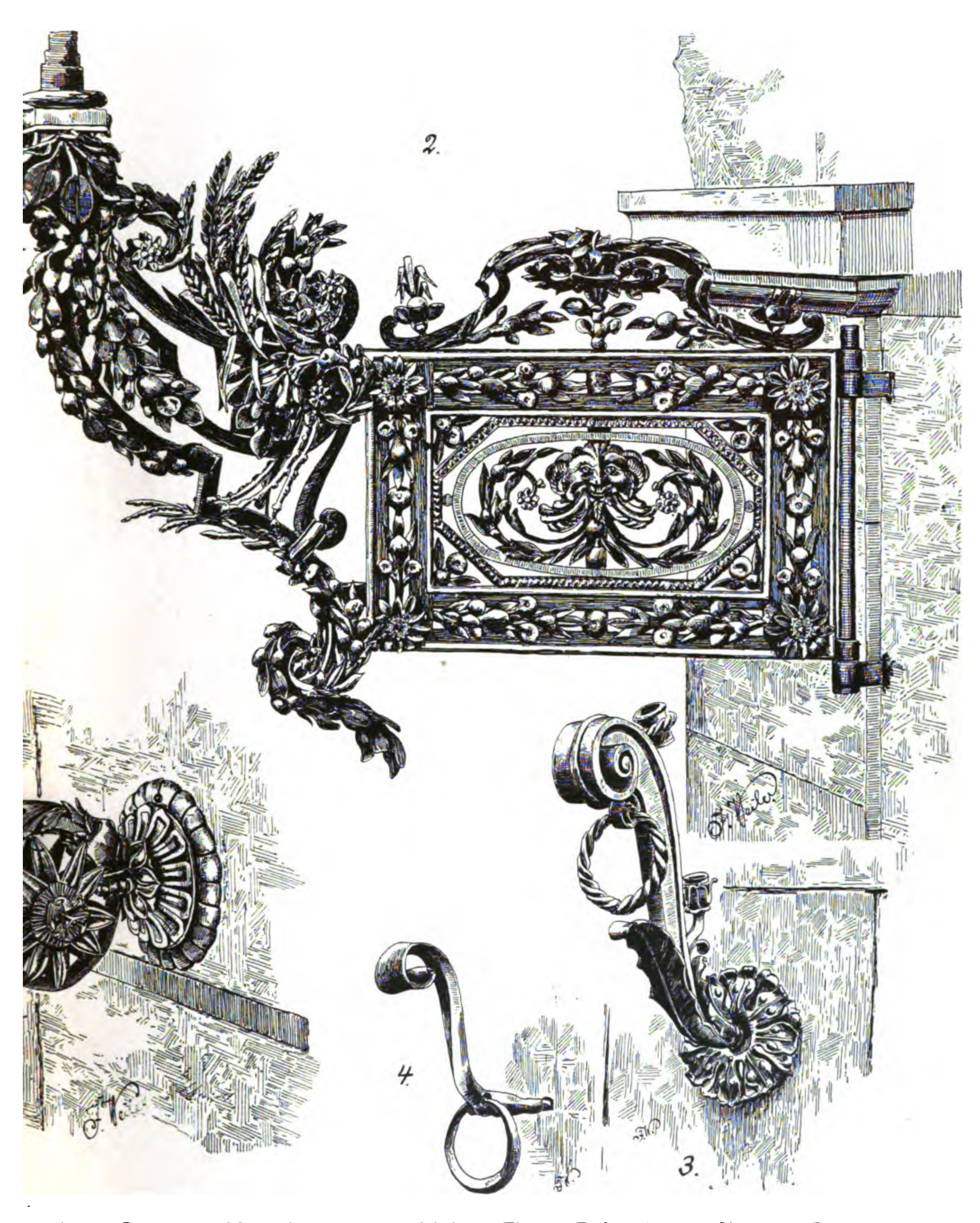
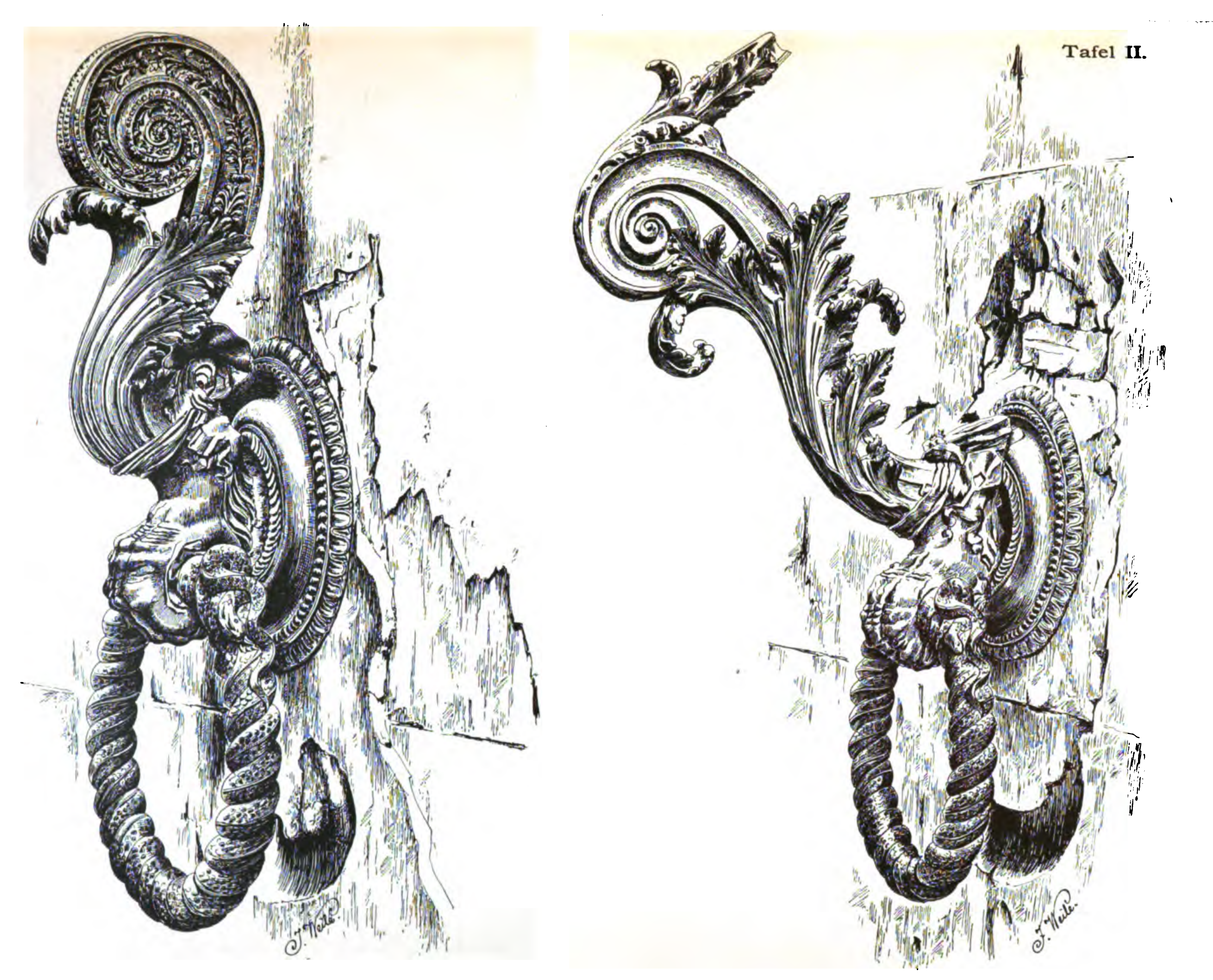


Fig. 1. Moderne schmiedeeiserne Laterne auf dem Friedhofe zu Siena. — Fig. 2. Arm einer sch
Fig. 4 und 5. Ringhalter aus Siena. 16. Jahrh. — Fig. 6. Schmied

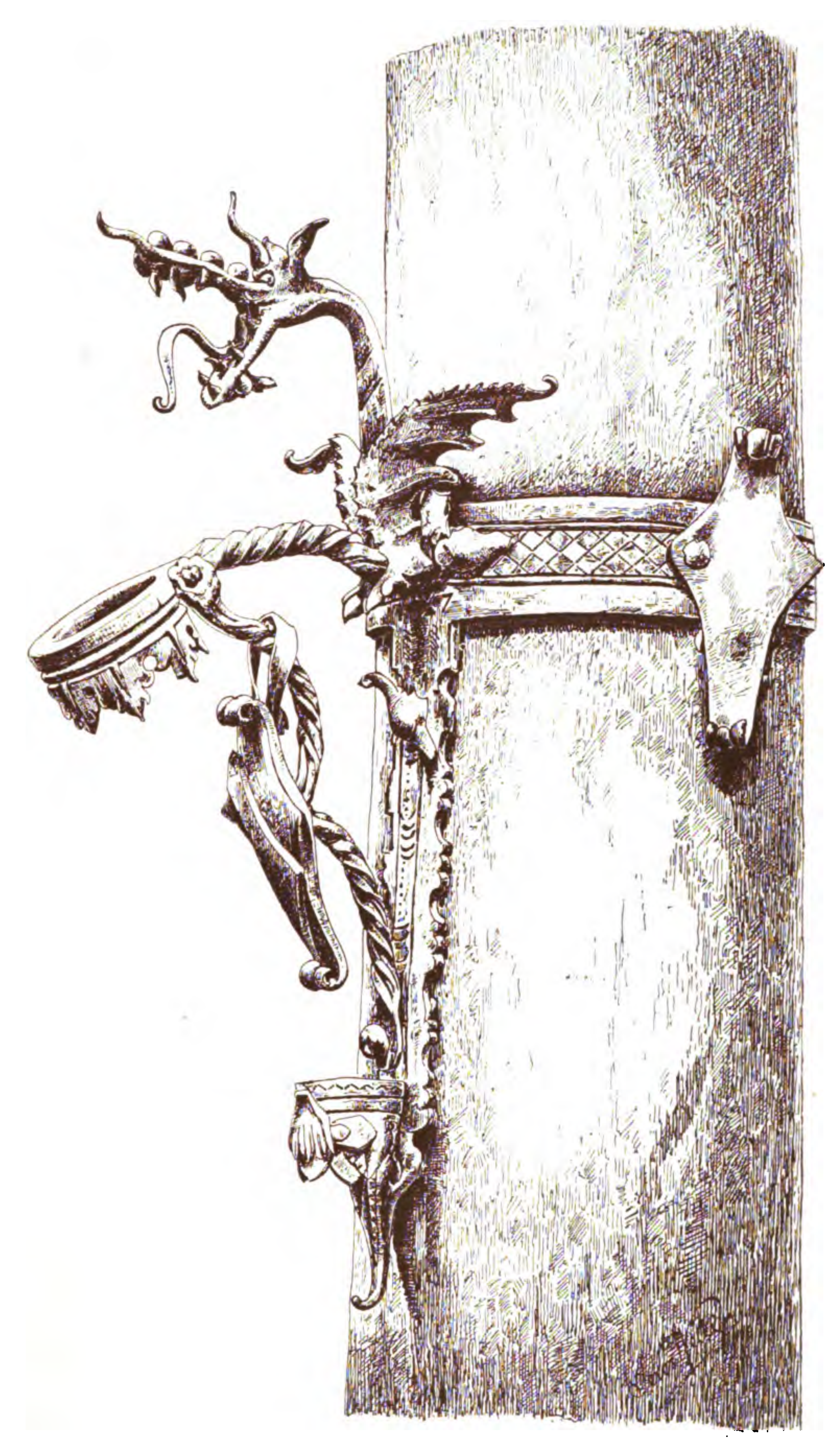
Tafel I.



iedeeisernen Laterne aus Monte Sansavino. 16. Jahrh. — Fig. 3. Fackelhalter aus Siena. 16. Jahrh.
eiserne Zugwinde aus dem Pal. Filippo in Arezzo. Ende des 16. Jahrh.

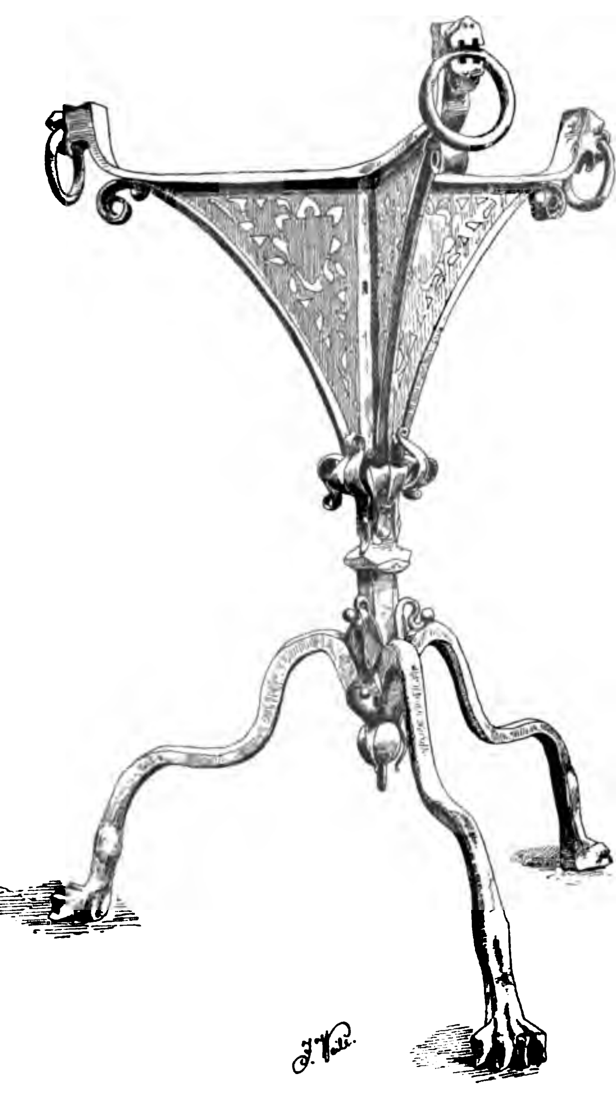


Fahnenhalter von Schmiedeeisen. Siena 1508. — Aufgenommen von J. Weile.

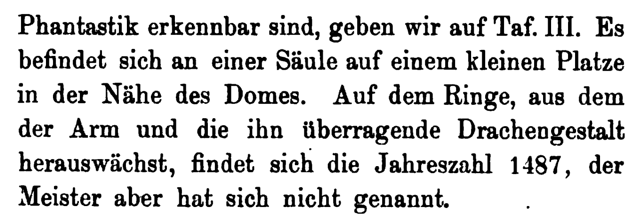


Fahnenhalter aus Schmiedeeisen. Siena 1487.
Aufgenommen von Jens Weile.

den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblicks zufrieden geben.*)



Dreifuß. 14. Jahrh. Sta. Catharina zu Siena.

Ein interessantes Beispiel aus etwas früherer Zeit, in dem noch die Spuren mittelalterlicher  Phantastik erkennbar sind, geben wir auf Taf. III. Es befindet sich an einer Säule auf einem kleinen Platze in der Nähe des Domes. Auf dem Ringe, aus dem der Arm und die ihn überragende Drachengestalt herauswächst, findet sich die Jahreszahl 1487, der Meister aber hat sich nicht genannt.

Auf diese ehernen Zierstücke haben Liebhaber und Händler schon lange ein lüsternes Auge. Zum Glück ist aber durch das Gesetz den städtischen Behörden das Recht verliehen, die Erlaubnis zum Verkauf alter Kunstarbeiten zu verweigern. Von diesem Rechte hat auch die Stadt Siena vor zwei Jahren Gebrauch gemacht, als die Käufer eines alten Palastes die bronzenen Zieraten davon hatten abnehmen lassen, um sie zu einem hohen Preise im Auslande zu verwerten. Die von der Stadt angestrengte Klage hatte den Erfolg, dass der entfernte Schmuck dem Palaste wieder zurückgegeben wurde.

Von älteren Arbeiten in *Schmiedeeisen* findet sich noch mancherlei in Siena und Umgegend. Der von uns nebenstehend mitgeteilte Dreifuß, der zur Aufnahme eines Kohlenbeckens bestimmt ist, dürfte noch dem 14. Jahrhundert angehören. Es befindet sich in Sta. Caterina. Reich an vortrefflichem Schmiedewerk ist namentlich Monte Sansovino bei Arezzo und auch die letztgenannte Stadt selber. Zwei der vorzüglichsten Werke dieser Art vom Ende des 16. Jahrhunderts geben wir in Abbildung auf Taf. I (Fig. 2 u. 6), nämlich eine Laterne vom Palazzo Filippi und eine fast überreich verzierte Zugwinde, die sich an dem zu dem genannten Palaste gehörigen Brunnen befindet, vielleicht das Vollendetste, was uns in dieser Art aus der Spätzeit der Renaissance erhalten ist.

Dass auch heute noch in Schmiedearbeit Tüchtiges in Siena geleistet wird, mag die auf Taf. I (Fig. 1) wiedergegebene Laterne darthun, die von dem Kunstschlosser *Franci* hergestellt wurde und sich auf dem städtischen Friedhofe befindet.

*) Burckhardt, Cicerone. 5. Aufl. S. 153.





KLEINE MITTEILUNGEN.

Deutsche Fächerausstellung, Karlsruhe 1891. Das Preisgericht der Ausstellung, bestehend aus den Herren: Direktor *H. Götz*, Karlsruhe, Vorsitzendem; Professor *F. Luthmer*, Frankfurt a. M., Schriftführer; Direktor *E. Ewald*, Berlin; Professor *F. Keller* und Geheimrat Dr. *Lübke*, Karlsruhe; Direktor *A. Schraudolph*, Stuttgart und Professor *R. Seitz*, München, hat vor einiger Zeit in Karlsruhe sein Urteil gefällt, welches zu nachfolgendem Ergebnisse geführt hat. Die höchste Auszeichnung, den Ehrenpreis der Großherzogin Luise von Baden, erhielten Professor *K. Eyth*, Karlsruhe und Ciseleur *K. Rothmüller*, München. Der erste Preis von 400 M. wurde dreimal zugesprochen, nämlich für Nr. 115, 154, 202/203 an die Herren *Hessenberg & Cie.*, Frankfurt a. M., *Hans Koberstein*, Berlin, *Paul Meyerheim*, Berlin. Der zweite Preis von 300 M. wurde den Herren *Herm. Donath*, Berlin (für Nr. 44 und 61) und *Heinrich Kley*, Darmstadt (für Nr. 150) zu teil. Der dritte Preis von 200 M. fiel den Herren *Ludwig Dettmann*, Charlottenburg (Nr. 39) und *Eugen Klimsch*, Frankfurt a. M. (Nr. 151) zu. Den vierten Preis, 100 M., empfingen vier Aussteller, nämlich für Nr 205/11 Frau *Meyer-Kageneck*, Karlsruhe, Nr. 257/78 *Paul Preißler*, Dresden, Nr. 308 *Wilhelm Stöffler*, Pforzheim. Der fünfte Preis von 50 M. wurde für nachfolgende Nummern den nachgenannten Personen zuerkannt: Nr. 11 Frau *Karoline Baumann*, Straßburg i. E., Nr. 26 Fräulein *Resi Borgmann*, Karlsruhe, Nr. 29 *Otto Clauß*, Schneeberg. Nr. 66 Geschwister *Th. & H. Engels*, Köln a. Rh., Nr. 164/168 Frau *Marie Krause-Wutsdorff*, Berlin, Nr. 176 Fräulein *Therese Laudien*, Berlin, Nr. 199/201 Fräulein *Sophie Meyer*, Düsseldorf, Nr. 251 Fräulein *Marie Peiler*, Berlin, Nr. 336/337 Fräulein *Helene Zographo*, Baden. Außerdem kamen noch 48 Ehrendiplome zur Verteilung: Fräulein *Elisabeth Ackermann*, Berlin, *Rud. Armbruster*, Paris, *Emmy Bauer*, Stuttgart, *Anna Baumann*, Pforzheim, *Julius Bergmann*, Karlsruhe, *Irene Braun*, Karlsruhe, *Otto Dannenberg*, Berlin, *Hans Deiters*, Düsseldorf, *Ad. Eckhardt*, *Moritz Eismeyer*, Dresden, Fräulein *Kätchen Fehl*, Speyer, *Karl Gehrts*, Düsseldorf, *Benoit Hartmann* Hirsingen, *Karl Heilig*, Karlsruhe. *J. H. Heimerdinger*, Wiesbaden, *Oskar Herrfurth*, Weimar, Baronin *Hobe Pascha*, Konstantinopel, *Marie Hoepfel*, München, *Theresita Hövet*, Hamburg, Frau *Hormuth-Kallmorgen*, Karlsruhe, *Knoll & Pregizer*, Pforzheim, *Sophie Ley*, Karlsruhe, *A. Lüthi*, Frankfurt a. M., *Adelbert Niemeyer*, Essen a/R., *Natalie von Nikitin*, München, *Ad. Nöther*, Dresden, *Ludw. Paar*, Karlsruhe, *Reichardt & Co.*, Berlin, *C. Sauerwald*, Berlin, *P. M. W. Schmidt*, Dresden, *Georg Schöbel*, Berlin. *Norbert Schrödl*, Cronberg, *Schürmann & Co.*, Frankfurt a. M., *Paul Schultze-Naumburg*, Karlsruhe, *Max Seliger*, Berlin, *Friedrich Sengfelder*, Nürnberg, *Karl Storch*, Berlin, *Helene Stromeyer*, Karlsruhe, *R. Trieloff*, Berlin, *Hans von Volkmann*, Karlsruhe, *Karl Weber*, Stuttgart, *Utta von Weech*, Karlsruhe, *Gustav Wittig*, Charlottenburg. Die Abteilung I der Fächerausstellung, welche den Wettbewerb umfasst, zählt 171 Aussteller mit 349 Nummern; von diesen wurden also 21 Ausstellern Preise und 48 Ehrendiplome zuerkannt.

x. *Leipziger Kunstgewerbemuseum.* In der Generalversammlung vom 27. Juni 1890 waren die ausscheidenden Mitglieder des Verwaltungsrates wieder gewählt worden; aus diesem wurde auch der geschäftsführende Ausschuss wieder in der gleichen Zusammensetzung gebildet. — Die Zahl der Mitglieder des Kunstgewerbemuseums hat sich im Lauf des Berichtjahres von 226 auf 217 vermindert. Dem entsprechend sind auch die Jahresbeiträge von 3599 M. auf 3504 M. zurückgegangen. Von dem königl. Ministerium des Innern ist außer dem regelmäßigen Beitrag von 5000 M. diesmal noch eine außerordentliche Beihilfe von 1500 M. gewährt worden. Von der Stadt Leipzig ist ein Beitrag von 6000 M. zugeflossen. — Auf die Erwerbung *kunstgewerblicher Gegenstände* ist diesmal nur der Betrag von 5271 M. 18 Pf. verwendet worden; trotzdem ist es durch sorgfältige Benutzung jeder sich bietenden Gelegenheit möglich geworden, fast alle Abteilungen der Sammlung zu bereichern und manche Lücke in recht befriedigender Weise auszufüllen; hervorgehoben seien hier verschiedene Möbel (deutsche, Tiroler, insbesondere Pinzgauer und italienische); süddeutsche goldgestickte Hauben; eine lehrreiche Sammlung von Resten altkoptischer Gewebe und einige spanische Paramente von besonderer Schönheit; eine sehr wertvolle Sammlung japanischer Messer und Schwertteile (Stichblätter u. s. w.), Auch die Sammlung von Werkzeugen hat mehrere bemerkenswerte Bereicherungen erfahren. Durch Geschenke sind die Sammlungen gleichfalls wieder in sehr dankenswerter Weise vermehrt worden. Von dem Rat der Stadt Leipzig sind außerdem wieder eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände mit Vorbehalt des Eigentums überlassen worden, darunter namentlich mehrere Schlösser und Schlüssel aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, durchgängig hiesige Arbeiten. Auch die *Bibliothek* und die *Vorbildersammlung*, für die mit Einschluss der Zeitschriften der Betrag von 322 M. 55 Pf. aufgewandt worden ist, sind mehrfach mit Geschenken bedacht worden; mit anderen Vereinen und Anstalten steht das Museum in fortlaufendem Austausch. Die systematische Ordnung und Katalogisirung ist von Herrn *Burger*, dem Kustos des Buchgewerbemuseums, zu Ende geführt worden. Die Zahl der Besucher des Museums hat 6141 betragen, genau so viel wie im Jahr 1888, während das Jahr 1889 deren 6716 zu verzeichnen hatte. Die Verteilung des *Kunstgewerbeblattes* an die Mitglieder ist in derselben Weise wie im Vorjahr weitergeführt worden. Dasselbe gilt von dem *Zeichenunterricht für Damen* unter der Leitung des Herrn *Mühlbach;* die Zahl der Schülerinnen hat im ersten Halbjahr 18, im zweiten 17 betragen. Die *Vermögenslage* hat sich nicht unwesentlich gebessert. Der Vorschuss des Schatzmeisters ist um mehr als ein Drittel vermindert und das Darlehn der Allgemeinen Deutschen Kreditanstalt zum größten Teil zurückgezahlt. Die thätige Teilnahme weiterer Kreise zu erwecken, bleibt ein noch zu erreichendes Ziel. Der Bau des Grassimuseums, an den sich unsere Hoffnungen auch in dieser Hinsicht knüpfen, ist noch nicht in Angriff genommen; es scheint aber jetzt wenigstens die Wahl einer für die Zwecke und Bedürfnisse unserer Anstalt passenden Lage gesichert zu sein.

Neue Folge. II. No. 12. Auflage 5000.

KUNSTANZEIGER

September 1891. Spaltenzeilenpreis 30 Pf.

verbunden mit der „Zeitschrift für bildende Kunst“ und dem „Kunstgewerbeblatt“.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Preisausschreiben.

Alle deutschen Künstler werden eingeladen, Entwürfe einzusenden zu einem Denkmale in Ruhrort a. Rh. für

Kaiser WILHELM I.

Ausgesetzte Preise 6000 Mark.
Bausumme ohne Unterbau 100 000 Mark.
Bedingungen vom Unterzeichneten zu beziehen.

Ruhrort, Juli 1891.

Der Vorsitzende des Comités:
Carp,
Amtsgerichtsrat a. D.

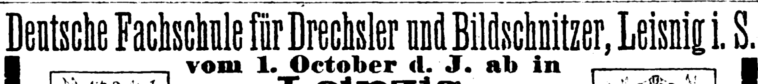
401]



Kunstvereinen

[403

werden drei grofse Kunstblätter in Photogravure, religiöse Kompositionen eines beliebten Künstlers (Bildgröfse 50×37 cm) als Vereinsblätter billig offerirt. Näheres auf Anfragen unter **T. L. 403** an die Exped. d. Bl.



Deutsche Fachschule für Drechsler und Bildschnitzer, Leisnig i. S.

vom 1. October d. J. ab in
Leipzig.



Praktische und theoretische Ausbildung in Lehrwerkstätten m. Kraftbetr. für Drechsler, Holzbildhauer, Elfenbeingraveure, Möbeltischler, Zeichner, Metalldrücker u. s. w.

Staatl. unterstützt. **Beginn d. Wintersem.: 1. Oct.** Stipendien f. Unbemittelte.
Anmeldungen erbittet und Prospecte versendet der Vorsitzende:
E. A. Martin, Leipzig, Burgstrasse 9.

Unter dem Ehrenpräsidium des Regierungspräsidenten von Mittelfranken, Herrn **Ritter von Zenetti.**

NÜRNBERG.
KUNSTAUSSTELLUNG
von
WERKEN NÜRNBERGER KÜNSTLER
der neueren Zeit.

Ausstellungsdauer vom 1. Juni bis 1. Oktober 1891.

---

2 Ölgemälde

„Jerusalem" und **„Bethlehem"** darstellend, jedes ohne Rahmen ca. 1 m 70 cm hoch und ca. 2 m 50 cm breit, sollen Umständehalber für M. 24 000 inclusive Rahmen verkauft werden. Offerten unter **Z. Z. 24 000 „Invalidendank" Meissen** erbeten. [405

Kostbare figurenreiche wohlerhaltene

Schnitzerei

aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, Nürnbergische Schule, 130 cm breit, 148 cm hoch, mit reichem Baldachin, Hauptstück eines Flügelaltars zu verkaufen. Anfragen unter **O. R. 404** an die Exped. d. Bl. [404

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Liebhaberkünste.

Ein Handbuch für alle,
die einen Vorteil davon zu haben glauben.
von
Franz Sales Meyer.
Mit vielen Illustrationen.
gr. 8. br. M. 7, geb. M. 8.50.
Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Unter Liebhaberkünsten sind alle diejenigen Künste verstanden, mit denen der Laie in nützlicher Weise seine Mußestunden ausfüllen kann, wenn er nur einigermaßen Anlage zum Zeichnen hat, z. B.: *Rauchbilder, Holzbrand, Malerei auf Pergament, Seide, Glas, Thon, Holz, Laubsägearbeit, Einlegearbeit, Kerbschnitt, Lederplastik, Metall-, Glas-, Elfenbein-, Spritzarbeiten* etc. etc.

Im Anschluss an das Werk erschien eine Sammlung moderner Entwürfe, betitelt:

Vorbilder für häusl. Kunstarbeiten

herausgegeben von **Franz Sales Meyer.**
6 Lieferungen mit je 12 Blatt 4°.
Preis M. 6, jede Lieferung einzeln M. 1.50.

Soeben erschien und ist von mir direkt sowie durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

[406

Freilicht.

Eine „Plain-air"-Studie
von
Wilhelm Schölermann.
Preis 1 Mark.

Düsseldorf. im August 1891. **Felix Bagel.**

Vielfachen an die Geschäftsleitung des **Kyffhäuser-Denkmal-Ausschusses** aus Künstlerkreisen ergangenen Ersuchen gemäß sieht sich dieselbe veranlasst, den **Termin für die Einlieferung der Entwürfe zum Reiterstandbilde bis zum 5. Dezember l. J. Abends 6 Uhr zu verlängern.**

Außerhalb Berlins wohnende Bewerber wollen ihre Entwürfe an das Speditionsgeschäft von **Phaland & Dietrich** in **Berlin,** Oranienburgerstr. 13/14. unter der Bezeichnung „Preisbewerbung zum Kyffhäuser-Denkmal" einsenden. Der Ort der Aufstellung wird später bekannt gegeben werden.

Berlin, im Juli 1891.

402] **Die Geschäftsleitung des Kyffhäuser-Denkmal-Ausschusses.**

Druck von August Pries in Leipzig.





Füllungsornamente

von einem Schrank im Museum zu Bozen.

Gezeichnet von F. PAUKERT.



AUFNÄHARBEIT.

Italien 1553.

Druck von J. G. Fritzsche.

Italien 1553.

Druck von J. G. Fritzsche.

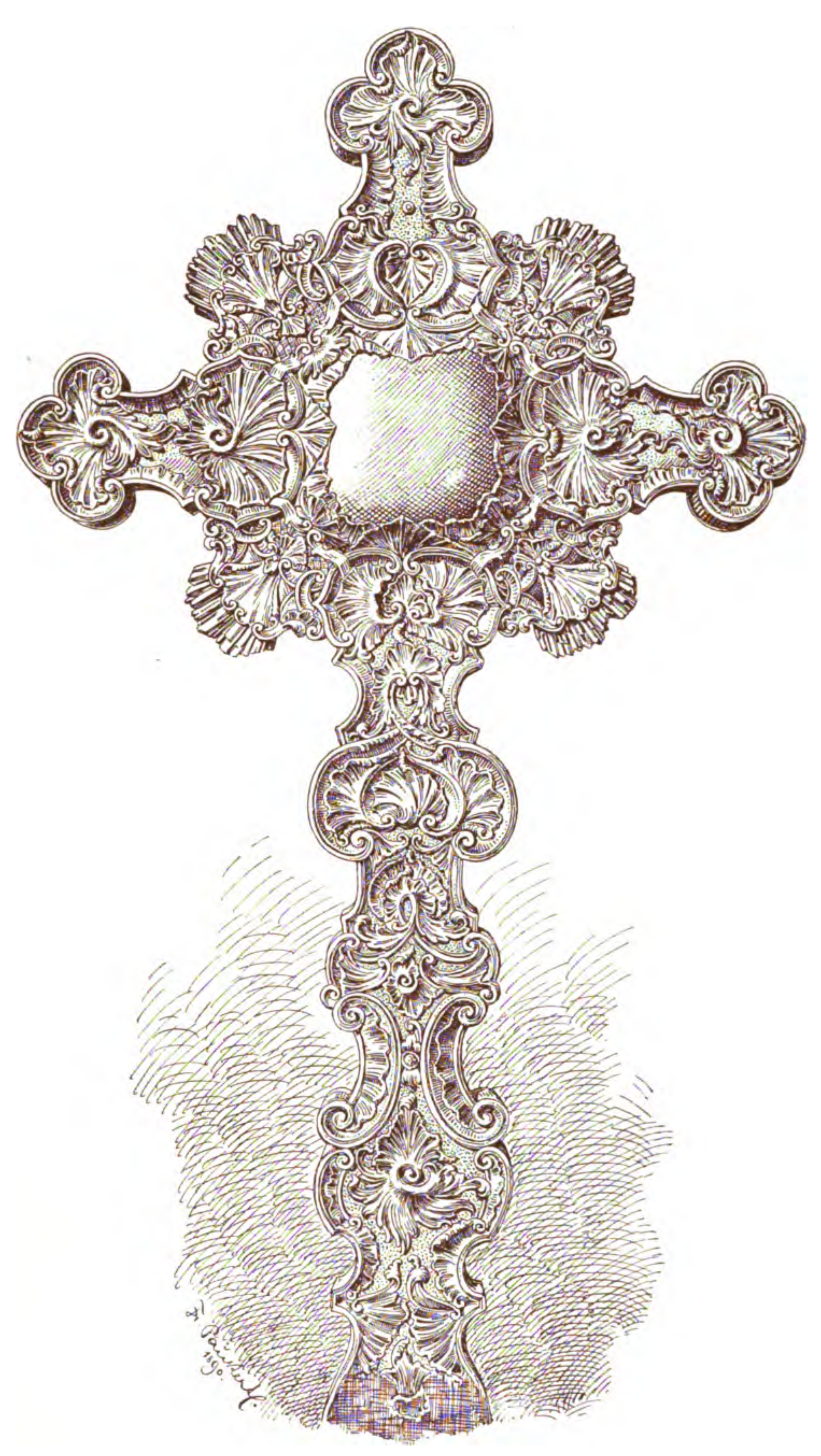


Grabkreuz aus Eichenholz geschnitzt und vergoldet.

Aus St. Ulrich im Grobenthal (Tirol). Jahreszahl: 1654.

Aus dem Besitz des Direktors H. KARNAUTH, Bozen an das k. k. österr. Handelsmuseum in Wien übergegangen.

(Vorderseite.)

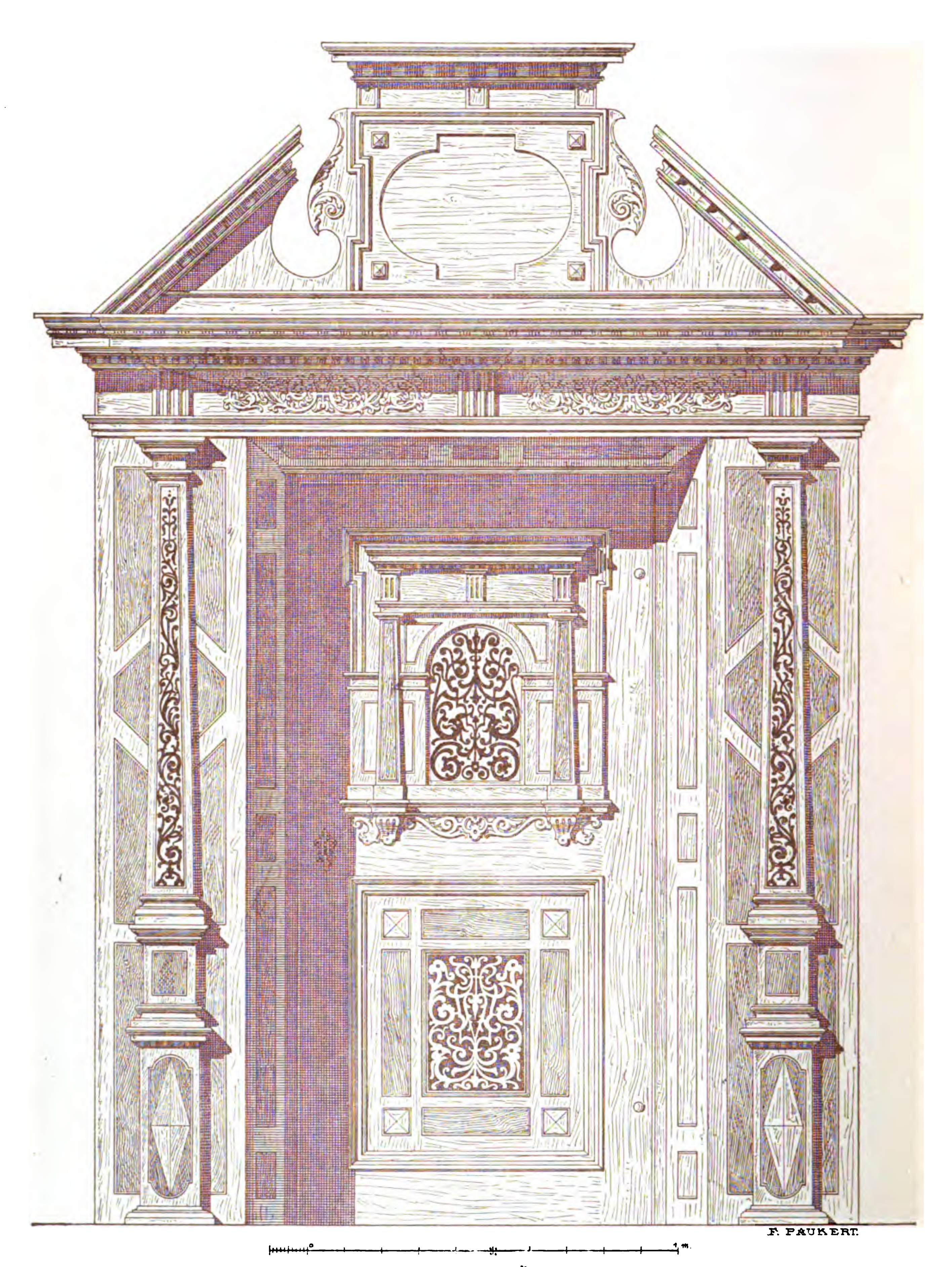


Grabkreuz aus Eichenholz geschnitzt und vergoldet.

Aus St. Ulrich im Grobenthal (Tirol). Jahreszahl: 1654.

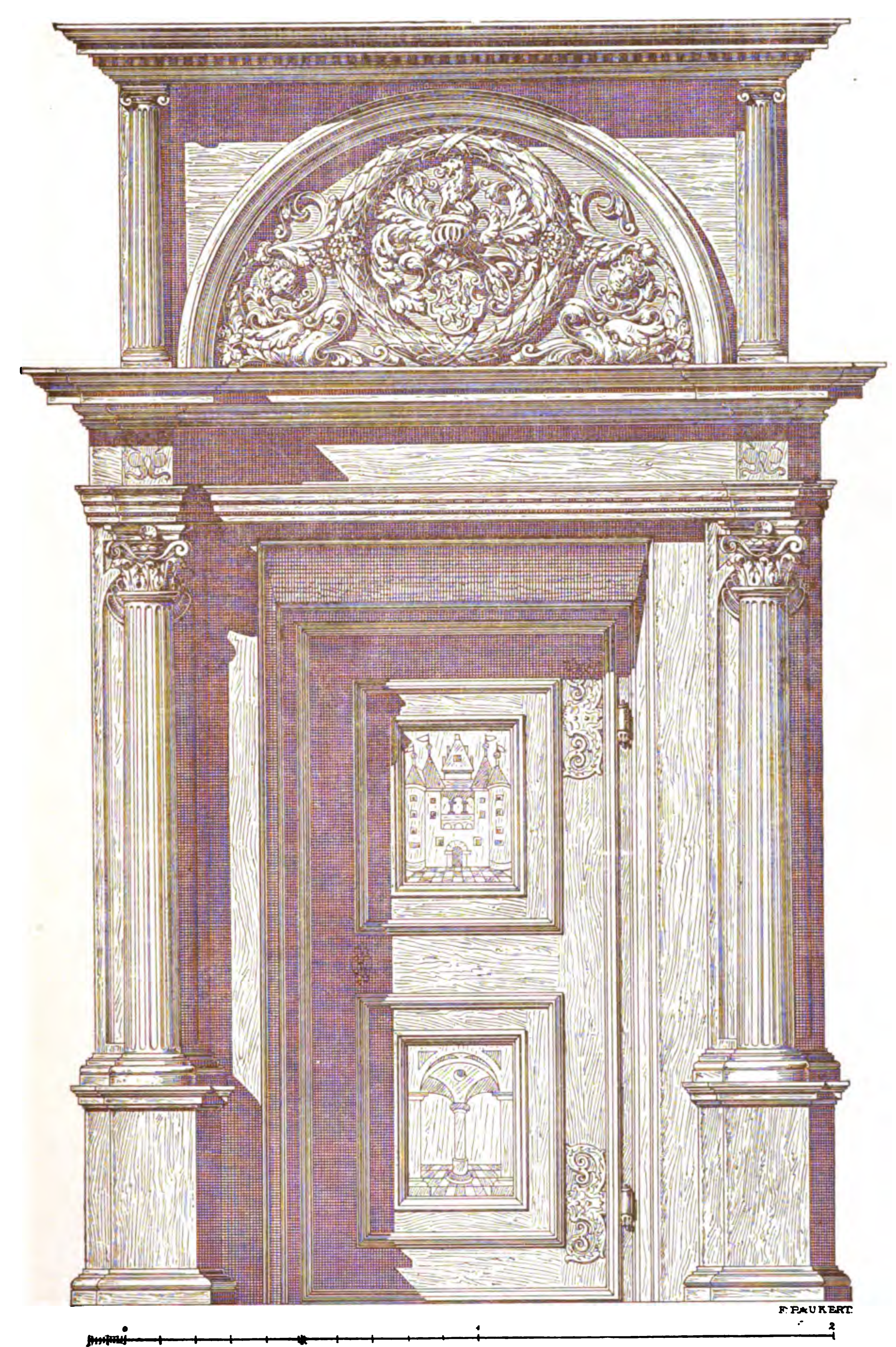
Aus dem Besitz des Direktors H. KARNAUTH, Bozen an das k. k. österr. Handelsmuseum in Wien übergegangen.

(Rückseite).



Thür und Gewände aus St. Michael in Überetsch in Eppau, Südtirol.

Zirbelholz mit Ein- und Auflagen. Erste Hälfte des 16. Jahrh.

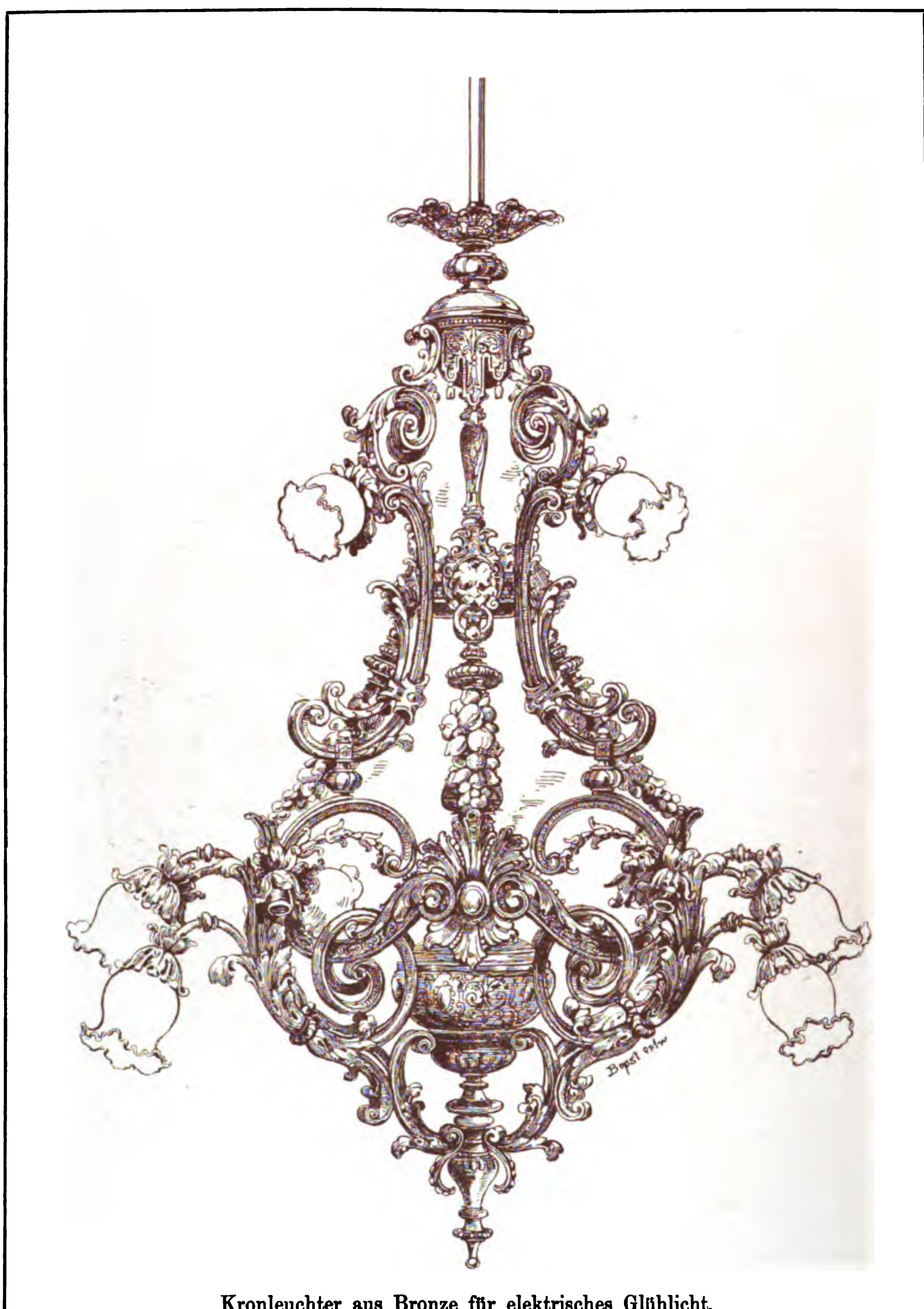


Thür und Umrahmung aus Schloss Englar bei St. Michael in Eppau, Südtirol.
Eichenholz mit Einlagen.

Brokatstoff, Frankreich, 17. Jahrhundert.

(Kunstgewerbe-Museum Leipzig.)

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



Kronleuchter aus Bronze für elektrisches Glühlicht.

Entworfen von Architekt E. Bopst in Berlin.



Fig. 15. Ungarischer Majolika-Kulatsch. (Flachgedrückter Krug.)
Neuere Ungvarer Arbeit.

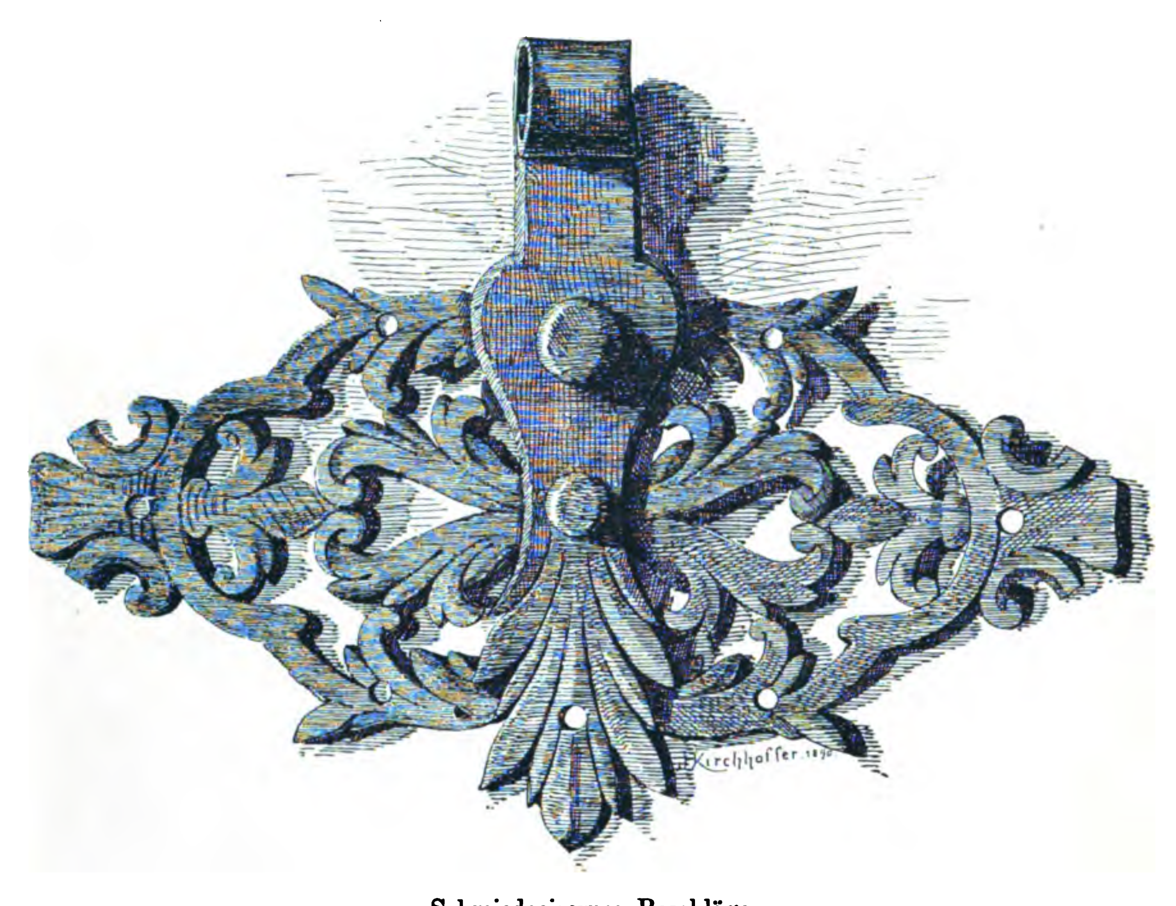


TH. SCHINDLER.

Grün glasirte Ofenkachel.

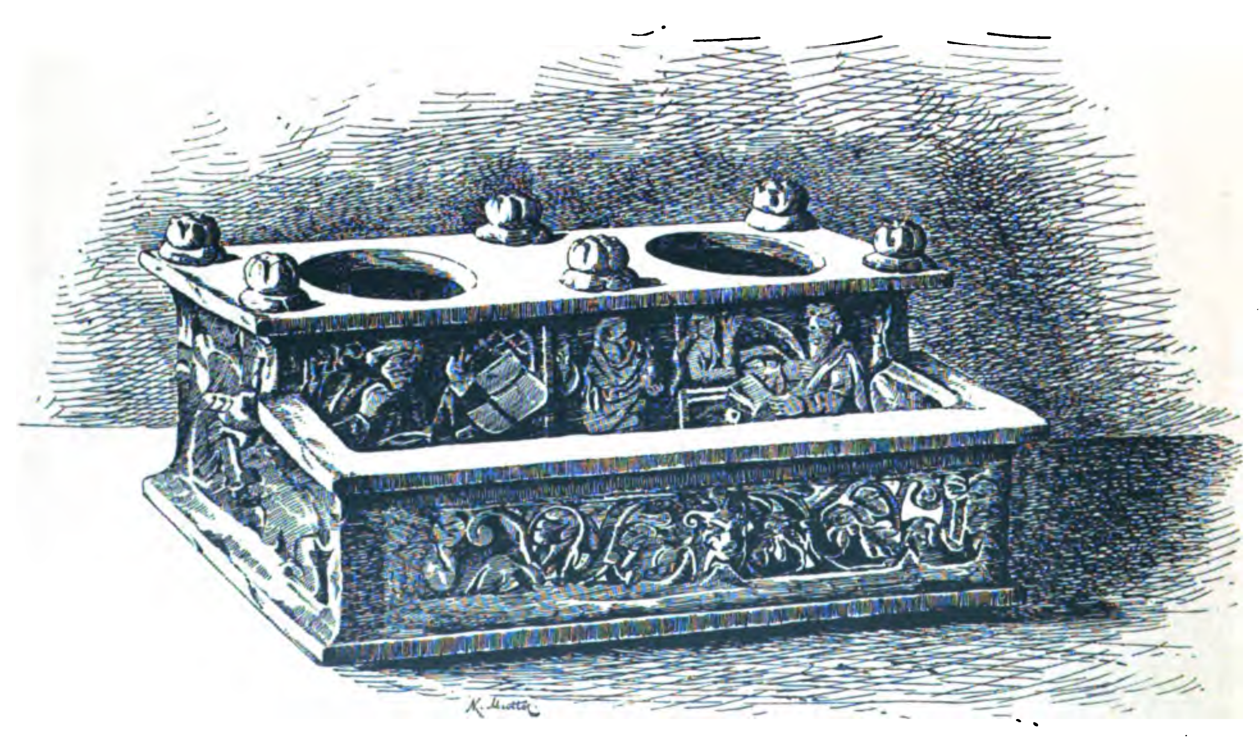
Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von TH. SCHINDLER.

$^2/_3$ natürl. Größe.



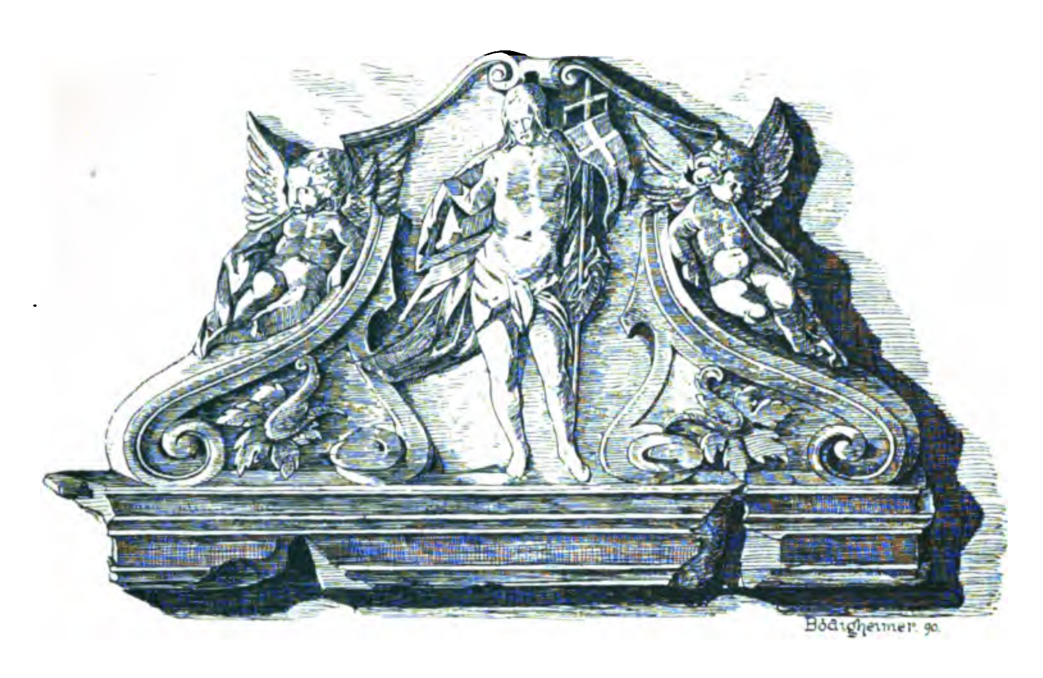
Schmiedeeisernes Beschläge.

Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von J. Kirchhoffer. — 2/3 natürl. Größe.



Tintenzeug aus grün glasirtem Thon.

Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von K. Mutter.



Krönungsornament in weissem Marmor.

Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von E. Bödigheimer.

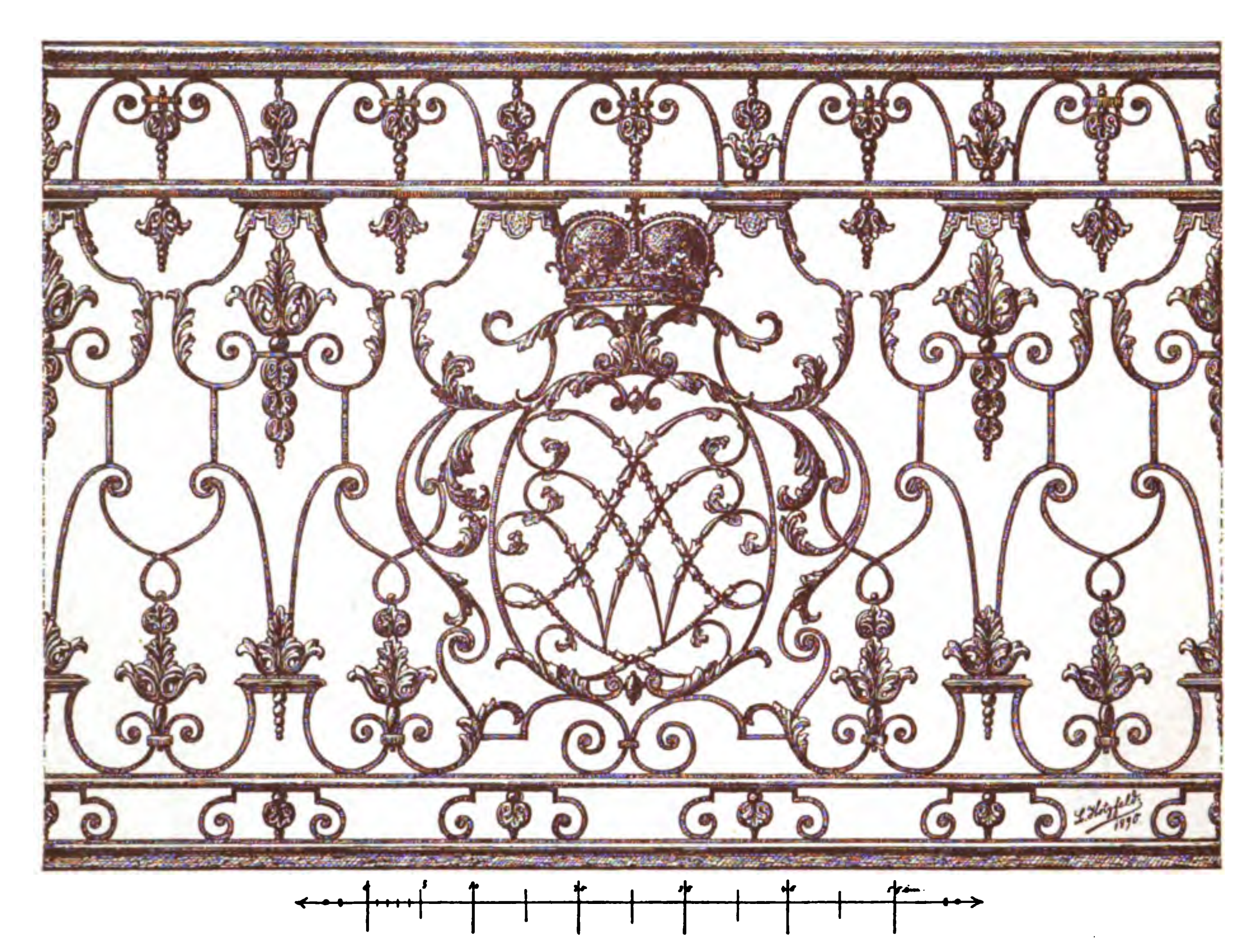
1/2 natürl. Größe.



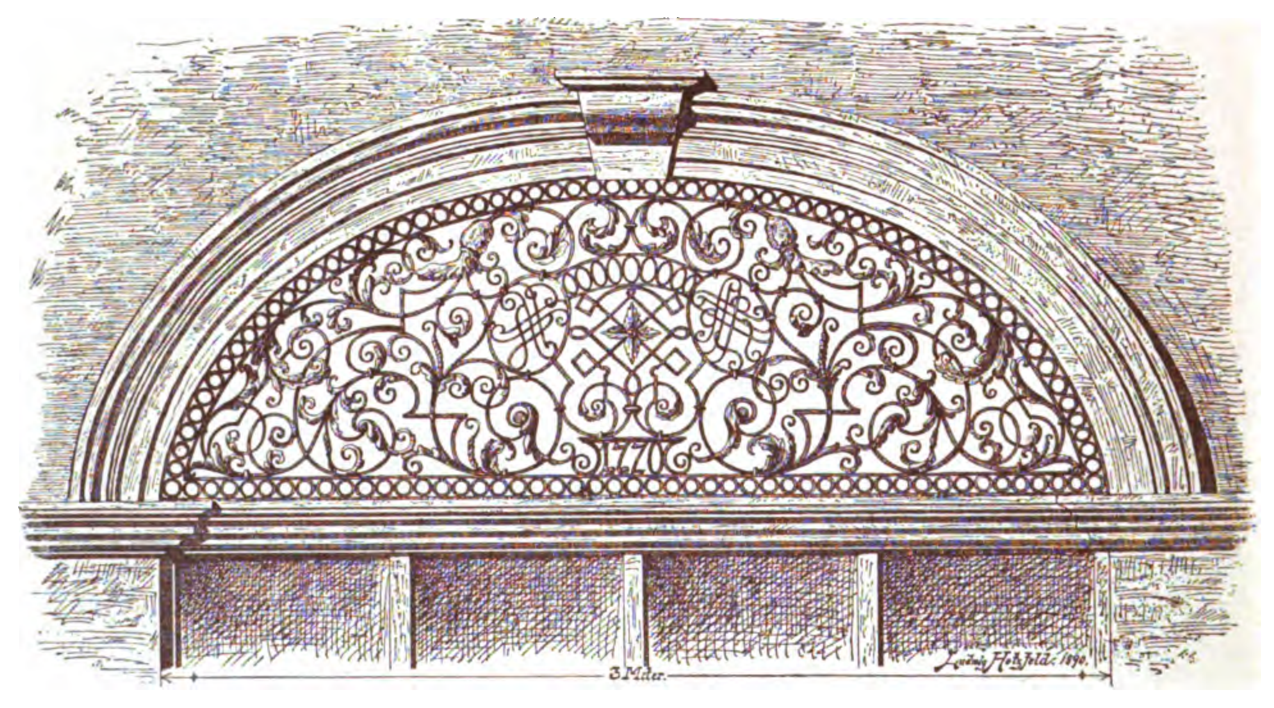
Schlüssel aus der Barockzeit.

Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. — Aufgenommen und gezeichnet von Maurer.

4/7 natürl. Größe.



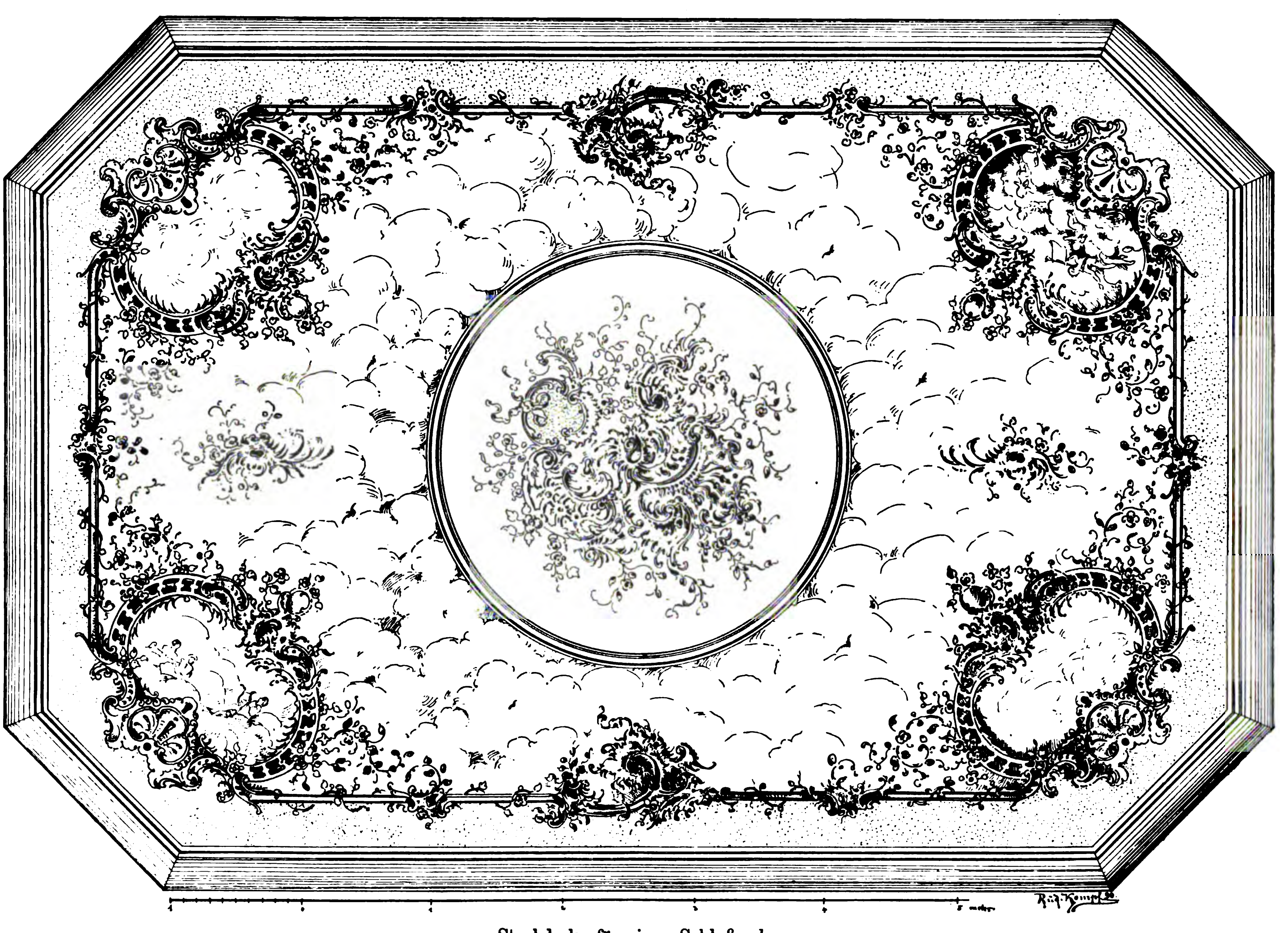
Fenstergitter vom Schlosse zu Wabern in Hessen. Um 1710.
Sammlung der Gewerbehalle in Kassel.



Oberlichtgitter von einem Hause in Kassel. 1720.



Ofenschirm mit schmiedeeiserner Umrahmung.
Nach einem Entwurf von Karl Hoffacker, ausgeführt von Paul Marcus in Berlin.
Stickerei von der Stickereischule des Lettevereins in Berlin.



Stuckdecke für einen Schloßsaal.

Entworfen und gezeichnet von Rud. Kempf in Hannover.

Getönte Luftdecke. Mittelstücke, Cartouchen und Leistenteile sind Stuck aus mit Gold